

السينما والجذور

ترجمة: خالد أفلحي

المجلة العربية

رئيس التحرير
د. عثمان بن محمود الصيني

الرياض - طريق صلاح الدين الأيوبي (الستين) - شارع المنفلوطي

هاتف: 4778990 - 4779792 فاكس: 4766464

ص.ب 5973 الرياض 11432

المملكة العربية السعودية

www.arabicmagazine.com-info@arabicmagazine.com

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

أقلعي، خالد

السينما والجذور. / خالد أقلعي - الرياض. 1435 هـ

164 ص : 14x21 سم (كتاب المجلة العربية؛ 206)

ردمك: 2-34-8138-603-978

1- السينما - تاريخ 2- السينما - نقد أ.العنوان ب.السلسلة

1435/109

ديوي 791.4309

رقم الإيداع: 1435/109

ردمك: 2-34-8138-603-978

المحتويات

7	مقدمة
	• الفصل الأول
11	الصور المتحركة
	• الفصل الثاني
25	الظلال الصينية
	• الفصل الثالث
57	بداية السينما وتجربة المؤثرات الخاصة
	• الفصل الرابع
127	الوحدة السردية للفيلم السينمائي
	• الفصل الخامس
151	الكوميديا الصامتة

مقدمة

نادرة هي الكتابات العربية التي تهتم بتاريخ الكون الفضي وخصائص مدارسه الفنية المختلفة. مفتقرة المكتبة المغربية، بوجه خاص، إلى هذا النمط من الكتابة التوثيقية التي تجعل العاملين في قطاع السينما الناشئ بالمغرب (كتابا ومخرجين وممثلين ومنتجين...) على بينة من العوامل التاريخية المختلفة التي أسهمت في ميلاد هذا الفن، والتي جعلته بهذه القوة من الانتشار والهيمنة والتأثير. فالصورة السمعية البصرية اليوم، من أهم أسلحة التنمية البشرية في العالم، وأخطرها على وجه الإطلاق. بل إن دورها الريادي في تعبئة الأفراد والجماعات، وإحداث التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية وغيرها لا يحتاج إلى بيان. وقد استحضرننا في مقام سابق الدور الحضاري الخطير الذي يلعبه (علم السيناريو)، من حيث هو مكون من مكونات الإعلام الرحب⁽¹⁾. واليوم نخوض، بجدية أكبر، غمار تاريخ الكون الفضي منذ تكونه لنذكر كيف أن الاهتمام بالبحث العلمي أسهم بشكل كبير في ميلاد هذا المارد الخارق، ونشأته وتطوره، وكيف انتقلت اللغة السينمائية من مظهرها البدائي المرتجل إلى نمط من الكتابة الإبداعية المصممة بدقة وفعالية بغرض إحداث الأثر الفني المطلوب، قبل أن نعرض لمختلف التيارات والظواهر السينمائية العالمية، في أفق تمثل عربي ووطني أمثل لتاريخ هذه الأداة الخطيرة، التي ينبغي المراهنة عليها لصياغة

(1) حرب السيناريو، د. خالد أقلمي، صحيفة القدس العربي، ع5095، س17، الأربعاء 12 أكتوبر 2005، ص: 11

تصور حضاري متماسك لمستقبل المواطن العربي المتمدن، ولصورته المتوازنة المشرقة في نظر الذات والآخر، صورة لا يمكن صياغتها بحرفية ومهارة إبداعية مؤثرة بعيدا عن تأمل المسار التاريخي للكون الفضي، وفقه كيفية اشتغال مكوناته وسماته الفنية عبر مراحل نشأته وتطوره المختلفة. ولا يجوز إغفال حقيقة أننا استندنا في ترجمة هذه الحلقات المسلسلة من تاريخ السينما، بشكل أساس، إلى موسوعات تاريخ السينما، كما اجتهدنا في تقديم هذه المادة المعرفية بلغة عربية سليمة، قدر المستطاع، متحمسين للتغلب على كل ما قد يعيق استرسال القراءة أو إدراك معانيها. لعلنا نسهم، بهذا الاجتهاد الذي نروم أن ننفق فيه ما شاء الله من الجهد، في إثراء المعرفة السينمائية العربية المفتقرة إلى معطيات دقيقة حول (الكون الفضي) تاريخا ومكونات.

الفصل الأول

الصور المتحركة

قبل ظهور السينما بوقت طويل كانت الظلال ترقص، وكانت الصور المعروضة تُرسل بحركية مجنونة، وكان العلماء يجاهدون للقبض على الإشارات العابرة لهذه الحركة. ظهور السينما، في الحقيقة، أكبر من مجرد اختراع؛ إنه ثورة بكل ما تحمله الكلمة من معاني الإبهار والإعجاب والتغيير، مصب سلسلة من قنوات البحث التي كانت تنمو ببطء خلال فترات زمنية طويلة خلت. كان يبدو وكأن الكائن البشري مجبول على سيرورة البحث الدائم رغبة في تحقيق هذا النمط من التسلية البصرية المؤثرة، التي كان للسينما أن ترتفع على عرشها.

لقد أسهمت الأساطير والإرث الفلكلوري والمحكيات الشعبية وكل الإبداعات المتخيلة الأخرى في استثمار تقنية (المرايا الساحرة) التي كانت تسمح برؤية العالم من داخل مكروكوسموس Microcosmos. وكان المتفرجون، قبل ظهور السينما بوقت طويل، يستمتعون كثيرا بعروض الظلال السحرية، وشروود صور أولى الفوانيس السحرية. ومع ذلك لم يفتأ أن تولد لدى الناس، في منتصف القرن الثامن عشر، ميل كبير نحو التسلية البصرية، التي كان عليها أن تستمر عمليا، وبدون انقطاع، حتى ظهور السينيماتوغراف، وأن تسهم في تطور المنشورات البيانية الشعبية.

شهدت (عروض الظلال) في كل أوروبا إقبالا منقطع النظير. وبحلول عام 1780، توجه رسام الألزاس ومصمم الديكور المسرحي فيليب جاك

دي لوثيربورغ Philippe-Jacque de Louthembourg إلى المجتمع اللندني بعرض أطلق عليه اسم إيدو فوسيكون Eidophosikon، ويتعلق الأمر بمسرح مؤثرات حيث يتم تحريك المشاهد المصورة بالألوان المائية عن طريق استثمار خادع للأضواء والظلال.

سنوات بعد ذلك، أسس الرسام الأسكتلندي روبرت باركر Robert Barker مؤسسته المسماة (بانوراما Panorama)؛ وأصبحت لوحات باركر الطبيعية الخلابة متأملة داخل صرح أسطواني، تخدع البصر الإنساني بواسطة مؤثر واقعي بالغ الخداع.

والحق أن هذه الاختراعات العجيبة استطاعت، استنادا إلى تقليد متواتر، أن تزرع البهجة في جمهور لندن طوال خمسين سنة على أقل تقدير. وكان الجمهور، في نفس الآن، يتردد بشكل جماعي لمشاهدة وتأمل عروض لوحات واقعية ذات أحجام استثنائية، مثل تلك التي رسمها روبرت كير بوتر Robert Ker Porter عندما كان شابا في مقتبل العمر، والتي تمنح انطبعا بطوليا حول معركة معروفة على الأرض الهندية أطلق عليها اسم (عظمة سيرينغاباتام The Storming Of Seringhapatam)، وقد شهد هذا العرض إقبالا جماهيريا كبيرا في لوندريس عام 1799.

في عام 1822، شهدت العاصمة الفرنسية باريس Paris انطلاق أولى عروض (ديوراما Diorama) التي كانت بمنزلة إشعار بانتهاء حقبة الرسوم الفرجوية، وكان العرض الفوتوغرافي الذي أنجزه لويس جاك ماندي داكير

Louis Jacque Mande daguerre، تسع عشرة سنة بعد ذلك، بمنزلة إسهام مهم في مسيرة تطور الكون الفضي (السينما). أما الديوراما التي تم عرضها في إحدى أمسيات لوندريس عام 1823، تتكون من لوحات ضخمة منسوجة بمؤثرات ضوئية دقيقة، وأخرى كثيرة تتغير بواسطة تحكم حاذق بسلسلة من الأجهزة التي تراقب الضوء الساقط على جزء الصورة الشفاف من الأمام ومن الخلف.

إن تسميتي بانوراما وديوراما تم استخدامهما، لاحقاً كما سوف نرى، لوصف طريقة مختلفة تماماً في منح الحياة إلى الصور. في البانورامات والديورامات المتحركة، تمر رسوم متوالية طويلة عبر فتحة ركح لتولد الانطباع بأننا أمام منظر طبيعي متحرك، وهو حدث تقني سبق بانورامات السينما الحديثة.

بيد أنه، من بين التسليلات البصرية المتنوعة، تميزت الفوانيس السحرية بكونها الأكثر أهمية والأقدر على ضمان الاستمرارية. الفانوس السحري، الذي لا يزال شكله الأساس حاضراً في آلة عرض الصور الشفافة Diapositivas، يجسد نفس المبادئ الجوهرية المتحركة في أية آلة عرض خاصة بالصور المتحركة: نافورة ضوئية قوية، مركزة في منتصف تكاثف، والتي تعبر صورة شفافة لأجل عرض ما يتولد تجاهها من انطباع رحب، بكل لونها وتفاصيلها، على شاشة بيضاء.

والحق أن الفانوس السحري كان معروفا قبل عام 1671؛ فطوال القرنين السابع عشر والثامن عشر، كان مديرو مسرح العرائس، في أوروبا وفي غيرها، يجوبون البقاع المختلفة حاملين معهم فوانيسهم السحرية بغرض تسلية الجمهور حيناً، وإثارة وإخافته حيناً آخر! إن ما كانت تقدمه الفوانيس السحرية من مؤثرات خارقة مرعبة، أخافت الجمهور وكتمت أنفاسه، بل هيأته بشكل جيد لتقبل أفلام الرعب التي شهدها مطلع القرن العشرين.

حتى عام 1970، تمكن البلجيكي إيتيان روبرتسون Etienne Robertson من الظفر بشعبية كبيرة بفضل شبحيته Phantasmagoria: ديكور مسرحه أشبه ما يكون بمصلى قوطي، وكل أنواع الأشباح، ساحرات وعفاريت تظهر معروضة على الشاشة. لقد نجح روبرتسون في جعل صورهِ المرعبة تبدو وكأنها تكبر وتصغر، وذلك برفع الفانوس نحو جهاز العرض المتحرك الموضوع خلف الشاشة الشفافة، والذي يضبط المنظور بغرض التحكم في البؤرة، بواسطة مؤثرات مذهلة.

اختراعات روبرتسون تم استثمارها في إنجلترا من قبل رجل الملاهي نيميك فيليبستهل Niemiec Philipstahl، وأصحاب فوانيس آخرين أخذوا في تحسين الاكتشافات، كما هو الشأن بالنسبة لهنري لانكدون شيلدي Henry Langdon child الذي تمكن من حل وزيادة طبع الصور المعروضة من فانوسين سحريين مختلفين. بلغت الفوانيس السحرية ذروة الإلتقان في إنجلترا نهاية القرن العشرين. فقد صمم علماء البصريات الإنجليز

فوانيس سحرية ذات قواعد من فضة وخشب الأبنوس، بنفس الدقة التقنية التي كانت تتطلب إشغال فرق كثيرة من العمال.

في الثلث الأول من القرن العشرين، أخذ علماء الفيزياء بمن فيهم ميكائيل فاراداي Faraday وبيتر مارك روجيه Roget Biter، في دراسة ظاهرة سبقت ملاحظتها قبل العصر الكلاسيكي، وإن كانت جذورها تمتد إلى إنجازات العالم العربي أبي الحسن بن الهيثم، وهي المتعلقة بإلحاح الرؤية؛ أي أن شبكة العين تظل متأثرة بالصورة التي تراها خلال جزء من الثانية، حتى بعد أن تختفي الصورة التي كانت سببا في ذلك. توضيح بسيط لهذه الظاهرة يكمن في الأثر المحدث بفعل الحركة السريعة لنور مصباح، مثلا، في جوف العتمة، والذي يبدو للمشاهد على شكل دائرة ضوء متتالية.

في عام 1833، ومن دون أن يعلم أحدهم ما يفعل الآخر، صنع، كل من جوزيف بلاتو من بلجيكا وسيمون ستامفير من النمسا، لعبة تهدف إلى توضيح هذا المبدأ: ترسم حول محيط دائرة قرص طائفة من الصور تعرض وجوها متتابة لحركة متتالية. بين صورة وصورة توجد فتحة. عندما يحرك القرص بسرعة، ينعكس على المرآة، وعندما تتأمل انعكاسه عبر الفترات التي تمر أمام العينين، يتولد لديك انطباع بأن ليس ثمة وجود إلا لصورة واحدة متحركة.

اكتسب هذا الاختراع شعبية سريعة باعتباره لعبة تربوية، وأخذ اسم فيناكستيسكوب Phenakistiscope وقد تطور مع مرور الزمن وتنوع.

أما الزوتروبو Zootropo الذي كان يمثل موضة إلى حدود 1860 فقد عوض نظام القرص فيما بعد.

في عام 1892، تبنى مسرح رينود البصري Reynaud أسس البراكسينوسكوبيو Praxinoscopio الذي ابتكره الفرنسي إميل رينود نفسه. وذلك لكي يعرض على الشاشة، ما يعرف تاريخيا، بأولى أفلام الرسوم المتحركة.

يبد أن الأمر لا يزال يفتقد إلى عنصر مهم. لكي تقدم أجهزة العرض البدائية هذه صورا متحركة، عليها أن تتحمل عبء رسم كل الصور واحدة بعد أخرى. غير أنه في عام 1839، ومع تطور جهاز داكيريوتيب Daguerreotype للفرنسي داكير والكالوتيبو للبريطاني هنري فوكس تالبوت تحولت الفوتوغرافيا إلى تقنية إجرائية اعتيادية.

لقد استفاد تقدم الفوتوغرافيا من اجتهادات طائفة من العلماء، لم يكن لمعظمهم أي اهتمام بالصور، وإنما كان اشتغالهم في إطار البحث عن وسائل ناجحة لتحليل الحركة البشرية والحيوانية خدمة للبحث العلمي.

المصور البريطاني إدوارد مايريدج Eadward Muybridg الذي قضى معظم حياته العملية في الولايات المتحدة، استطاع أن يجد حلا عبقريا بواسطة بطارية آلات تصوير، تطلق في الأول ميكانيكيا، ثم بعد ذلك كهربائيا، بحسب شخص أو حيوان متحرك يمر قبالتها. لقد طور مايريدج اختراعه هذا عام 1879، عندما أعاد تكوين الحركات المعروضة بواسطة قرص رسوم متحركة،

مستندا إلى الصور الفوتوغرافية، بشكل متسلسل مستمر ينتج عنه خلق صورة متحركة على الشاشة. صورة تستطيع أن تتسارع لتكشف عن تفاصيل الحركة. في أوروبا، تعرف مايريدج إلى إيتيين ماري Etienne Marey، وهو فيلسوف فرنسي، قضى ردحا طويلا من الزمن يبحث ويجرب مناهج تخطيطية بغرض التقاط حركات الطيور والحيوانات، وأطلع ماري مايريدج على نموذج الفلكي جول جانسن Jules Janssen، الذي استطاع أن يلتقط، عام 1874، مرور كوكب فينوس Venus من أمام الشمس بواسطة (مسدس فوتوغرافي)، على شكل سلاح ناري. آلة التصوير العبقريّة هذه تستعمل لوحة دائرية تتحول في كل مرة يفتح فيها السطام (السداد).

استنادا إلى هذا المبدأ، استطاع ماري أن يطور عام 1882 ما أصبح يعرف (بالبنديقية الفوتوغرافية) Fusil photographique القادرة على التقاط اثنتي عشرة صورة فوتوغرافية فردية في ثانية واحدة. في عام 1885، في الولايات المتحدة، استطاع جورج إيستمان George Eastman أن يطور بكرة (أسطوانة) الفيلم الفوتوغرافي التي أخذت تكتسب شعبية كبيرة فيما يتعلق بالصورة الثابتة عندما تم مطابقتها لآلة كوداك الفوتوغرافية Kodak عام 1888. هذا التقدم أعطى دفعة جديدة لتجارب إيتيان ماري، وشكل خطوة مهمة نحو اختراع الكاميرا السينمائية. إن آلة ماري المسماة بالكرونوفوتوغراف والمرخص لها عام 1888، كانت تستعمل متواليّة أفلام مستمرة بغرض التقاط سلسلة صور فردية. وعندما ظهرت

بكرة أفلام إيستمان الفوتوغرافية عام 1889 أخذ في استعمالها على التو. وفي عام 1893، أوحى بصنع آلة عرض مختصة ببيان الصور الفردية التي تم التقاطها على شكل حركة مستمرة.

بانورامات وديورامات

حاول الفنانون، خلال القرن الذي سبق ظهور السينما، خلق صور ضخمة توحى للمتفرج المذهول بمشاهد واقعية، تحاصره وتخدع بصره عن طريق استعمال مؤثرات ضوئية.

في لندن عام 1781، قدم فيليب جاك دي لوثربورغ Philippe-jacques d Louthembourg اختراعه إيدوفوسيكون Eidophusikon؛ سلسلة من الصور المتحركة التي تؤلف ما بين الرسام والميكانيكي، مُنتجة، بذلك، الحركة الطبيعية بدرجة عالية من التشابه مع الواقع. والحق أنه يتم تنفيذ مؤثرات لوثربورغ، بواسطة، جهاز معجز، وبواسطة تغييرات في الإنارة، وفي الديكورات الصغيرة، ولكن الغنية بالموضوعات التي تنطلق من لندن حتى شلالات نيكارا، والتي تشمل صوراً (لبانديمونيوم Pandemonium)، قصر الشيطان في قصيدة ميلتون Milton (الفردوس المفقود).

لوحات دائرية

في نفس الوقت، تقريباً، ظهر مصور في إيدنبورغ، اسمه روبرت باركر Robert Barker، حاول صنع لوحة ضخمة متواصلة على المساحة الداخلية

لأسطوانة أو محيط دائرة. لقد واجه باركر صعوبات تقنية كثيرة أثناء إنجاز اللوحات الأصلية، وقد تجاوز كل المشاكل المرتبطة بالتناسق والانحناءات عن طريق اختراع مشط دوار خاص، حصل على ترخيصه عام 1787 مرفوقاً بأسلوبه الخاص في الرسم.

في عام 1788 نجح في عرض رؤيته بإيدينبورغ في صالة تجارية كبرى. في لندن لاقت التجربة نجاحاً كبيراً وسط اللندنيين. كانت الصور تحاصرهم من كل جانب، من دون حواجز أو وصلات ظاهرية. السماء تمتد شاسعة أبعد ما تكون عن فضاء العرض، ووراء حقل الرؤية، حاجبة جانب اللوحة العلوي عن الجمهور بواسطة سرادق. في عام 1791 أطلق باركر على اختراعه اسم (بانوراما) المشتقة من اللغة اليونانية، والتي تعني (الرؤية الإجمالية)؛ وفي عام 1794 افتتح باركر صرحاً من الآجور مخصصاً للعرض المستمر ولتقديم البانوراما في شمال ليسبيستر سكوار Leicester Square. وكان على باركر أن يؤسس مركزاً للموضوعة داخل عالم الفرجة خلال ما يقرب من ستين سنة، قبل أن يغلق هذا الصرح الفني المتميز، وتقفّل أبوابه في 12 من ديسمبر 1863.

مناظر ومعارك

كثير من تيمات البانوراما كانت تمثيلية خالصة؛ بدفع شيلن واحد تظفر بمشاهدة نيويورك وبرلين وباريس من دون أن تتحرك من مكانك. مع ذلك، وفي مناسبات أخرى، كانت البانورامات تتطرق لموضوعات مهمة مثل التذكير بوقائع سنوات بداية القرن العشرين العصيبة. ومع مرور الوقت، عرضت البانورامات المعارك

الكبرى للحروب النابليونية، من ضمنها فكتوريا، تلغفر، باريس وواترلو. إن نجاح البانوراما نتج عنه ظهور مقلدين ومنافسين كثر. بأسماء مختلفة كانت البانورامات تظهر وتختفي، ظهرت بانورامات في باريس وبرلين. في عام 1910 ظهرت في موسكو بانوراما معركة بورودينو Brodino، وقد تم إعادة تأسيسها عام 1960، لكنها لم تفتأ أن اختفت، بعد ذلك بوقت قصير، بسبب حادث الاحتراق الذي تعرضت له.

في الولايات المتحدة الأمريكية يتوق الناس دائما إلى أشكال جديدة من المتعة، لذلك تبنا بسرعة فكرة البانورامات، واستطاع باركر، بفضل كثير من بانوراماته الناجحة، أن يقوم بجولات عديدة على طول التراب الأمريكي. وتم تنفيذ البانوراما النهائي أيضا بأسلوب فرجوي مميز، تماما، حيث تواصل صورة ممتدة مروورها ما بين بكرتين، بشكل يشاهد المتفرجون، من خلاله، مشهدا متحركا ومتغيرا. وبسبب انجذابهم للأحجام الكبيرة، تبنى الأمريكيون (البانورامات الدائرية) أو المتحركة، وأنتجوا إبداعاتهم الخاصة بواسطتها. ولعل من أشهر بانوراماتهم تلك الخاصة بنهر الميسيسيبي Mississippi، التي أنجزها جون بانفارد John Banvard عام 1847، وجابت، بنجاح، كل إنجلترا خلال السنوات الأخيرة من حقبة الأربعينيات. ثمة وجود لبانورامات منافسة أخرى لنهر الميسيسيبي، مثل تحفة جون. ج. إيكان John. J. Egan (تم نسجها على مساحة 4200 متر من الكتان)، وهي محفوظة، إلى الآن، في متحف جامعة بنسلفانيا.

خداع البصر Trompe-l'œil

لا شك في أن الديوراما DIORAMA، التي تم تأسيسها في باريس عام 1822 من قبل لويس جاك داكير LOUIS JACQUE DAGERRE، كانت أبرز منافس لعروض البانوراما. وكان داكير بدأ حياته الفنية رسام مناظر طبيعية، ثم فنان (خداع البصر) Trompe-l'œil، وهي مواهب حاول مزجها بالقدرات الميكانيكية باعتباره رجل فرجة بالديوراما. وقد شجعه نجاحه في حاضرة باريس على افتتاح فرع آخر للديوراما في لندن بإنجلترا عام 1823. غير أن ثمة من يعتقد في أن اختراع داكير يشبه، إلى حد كبير، الإيدوفوسيكون، الذي أشرنا إليه سلفاً، لمواطنه دي لوثير بورغ. إذ إنه يتضمن، أيضاً، لوحات من أحجام كبيرة (حوالي 21.3 متر على 12.2 متر) تهيأ بشكل معين حتى تكون أجزاء محددة منها شفافة، تسمح بملاحظة تبدل السمات الناتجة عن تعديل الإضاءة الأمامية والخلفية.

تعلق اللوحات في موضع خاص يسمح بتنوع الإضاءة الضرورية بواسطة تشغيل الستائر، والسطامات، وبؤر الضوء وشرائحه. وهكذا يمكن تغيير المشهد طوال اليوم، وخلال فصول السنة المختلفة؛ مثلما يمكن تغيير محتوى الصور: يمكن، مثلاً، لفضاء شبابي رومانسي أن يصبح تدريجياً مأهولاً بالأشباح والفرسان. لقد نجح داكير بدعم من مهندسه أ.ك. بوجين A.C. Pugin في الانتقال. ممتفرجيه من موضع إلى آخر، ذلك لأنهم يجلسون داخل صرح دائري: تُطفأ الأضواء حتى لا يبقى إلا الضوء المنبعث من

الصور، وهذا يمثل، في حد ذاته، زيادة واضحة في حقل الإضاءة المسرحية. عندما تجرب اللوحة كل تحولاتها، تبدو وكأنها تتعد من تلقاء نفسها، لتشاهد وهي تعوض بلوحة أخرى. والواقع، أن المشاهد نفسه هو الذي يتنقل بعيدا عن اللوحة، وليس العكس.

لقد استمرت عروض الديوراما طويلا، حوالي ثلاثين سنة، وتم إغلاقها قبيل أشهر فقط من وفاة صاحبها لويس جاك داكير 1851.

والعجيب حقا، أن تحافظ بنيات هذا النمط من أنماط الفرجة على وجودها في إنجلترا، إذ إن بانوراما باركر قاومت بشجاعة قذائف الحرب العالمية الثانية. أما مقر الديوراما في لندن، فلا يزال موجودا إلى الآن، وإن تحولت وظيفته من مقر للفرجة المرئية إلى مرآب للسيارات!

الفصل الثاني

الظلال الصينية

(ليست السينما سوى ظلال معروضة على شاشة بيضاء بواسطة شلال ضوء منهمر...)

اعتاد الناس في أوروبا الغربية على تسمية عروض الفرجة التي تعتمد الظلال (ظلالا صينية)، والسبب أن هذا النمط من العروض كان سائدا في الصين خلال القرن الحادي عشر الميلادي. ومن ذلك العهد إلى اليوم لم تتغير عروض الظلال من حيث جوهرها: أشكال مفصلة بعظمة وعبقرية، مصنوعة من فرو الحمير، تم تشحيمها بأسلوب يجعلها شفافة للغاية، سهلة القص والصباغة بزخارف دقيقة ورسوم بشرية رائعة بهيجة.

لقد حرص الصناع على أن تكون هذه الأشكال العجيبة قادرة على التحرك بواسطة أجهزة بسيطة مشدودة بأسلاك، تعرض ظلالا ملونة على شاشة من ورق أو حرير.. شأنها في ذلك شأن أي شكل من أشكال الحكى الشعبي.

كانت الظلال الصينية تتمتع بحيوية كافية لجعلها شائعة في كل ربوع الصين (الحمراء)، وإن استثمرت مواضيع فكرية وتربوية مختلفة تنسجم مع التوجهات السياسية والفكرية للسلطة الشيوعية الحاكمة. ويبدو أن هواية (الظلال الصينية) امتدت من الصين إلى حدود الهند، ثم إلى باقي الأقطار الآسيوية الأخرى مثل (جافا، إندونيسيا، اليابان...).

في جافا Java، على سبيل المثال، بدت (الظلال الصينية) التي يطلق عليها هناك اسم (وايانج كوليت) موسومة بضرورة أن تكون كل النماذج المصنوعة من جلد الجواميس ملونة ومذهبة. إن من تقاليد هذه المنطقة أن يتصدر جمهور الرجال القاعة جنب الشاشة، حتى يستمتعوا برؤية الكراكيز العجيبة وهي تحكي وترقص وتغني، بينما يجلس النساء والأطفال في الجهات الخلفية، حيث تقتصر مشاهدتهم على الظلال بالأبيض والأسود. تتميز (الظلال الصينية) في منطقة جافا، كذلك، بالمضمون العقائدي الروحي الذي تختزنه حكاياتها، إذ إن معظم قصصها مستوحاة من الأشعار البنغالية المقدسة العتيقة، مثل: الرامايانا والمهابهاراتا.

امتداد الظلال الصينية

انتقلت عروض الفرجة الخاصة (بالظلال الصينية)، مع مرور الوقت، من أقصى الشرق إلى الشرق القريب: بلاد فارس، تركيا، اليونان... مؤسسة بذلك مفهوماً جديداً لعروض الفرجة، ولأنماط متنوعة من الكوميديا العالمية الشعبية. وليس أدل على ذلك من الشهرة التي حققها (كركوز Karagoz)، النجم الكوميدي للظلال الصينية في كل من تركيا واليونان. هذه الدمية التي تحولت شيئاً فشيئاً إلى رمز أسطوري أو بطل شعبي.

والحق أن التجار الرحالة أسهموا بشكل كبير في نقل تقنية (الظلال الصينية) من الشرق إلى أوروبا الغربية، التي بدأت تعرف هذا النمط من التسلية البصرية منذ القرن الخامس عشر. وفي عام 1633 استخدم المسلمي

الإنجليزي بن جونسون Ben jonson هذا النمط من الفرجة في رائعته
(خرافة التب Atale of tub).

في مستهل القرن الجديد، أخذ بعض الإيطاليين يقدمون، بانتظام، عروضاً للظلال الصينية، وذلك في باحة معرض لندن السنوي الضخم (سان بارتولومي San Bartolome). وفي عام 1737 أسس دومينيكو أنجيلو Domenico Angelo مسرحاً أنيقاً خاصاً بعروض الظلال المتحركة مصمماً على طريقة ذاك الموجود بمدينة فينيسيا الإيطالية. وفي عام 1759 أدمج البريطاني كاريك Garrick نمطاً من الظلال الصينية في فرجته الموسومة بـ(غزوة هارلوكان Harlequin's Invasion). وقد أصبحت الظلال الصينية عام 1770 موضة فرجوية منتشرة في معظم أوروبا، بحيث انتقلت من إيطاليا إلى ألمانيا، حيث شيد ج. فون جوته J.W. Von Goethe مسرح ظلاله الصينية الخاص، ومنها إلى فرنسا وإنجلترا.

ثمة وجود لاسم مشهور، في كل من فرنسا وإنجلترا، ارتبط اسمه بالظلال الصينية، وهو الفنان الفرنسي أمبرواز Ambroise. وكان قدم عرضه المتميز في باريس عام 1772، قبل أن ينتهي به المطاف في لندن ابتداء من عام 1775 حيث لاقت عروضه بفضاء بانتون ستريت Panton Street نجاحاً منقطع النظير! حتى أن أحد نقاد الأوبرا Opera المرموقين في تلك المرحلة أعلن مرحباً: (من الواضح أن هذا أعظم عرض فرجوي، على وجه الإطلاق، شهدته رحاب الميتروبوليس Metropolis).

كان أمبرواز يعرض أمام متفرجين أثرياء يؤدون مبالغ مالية محترمة مقابل مشاهدة هذه العروض، وقد بلغ ثمن التذكرة حوالي 5 شيلينات Chelines. ومن أبرز (إسكيتشاته) تأثيرا في المتفرجين (عاصفة في البحر) التي تنتهي بصواعق وورود وغرق... استمرت عروض أمبرواز في لندن دورة بعد أخرى، إلى أن أطفأتها عروض المسلي الأشهر فيليب أستلي Phillipe Astley. بدرجة المسرحي المسمى (ويستمنستر Westminster) إلى غاية 1790. غير أن أمبرواز كان يتمتع بكثير من الأتباع والمقلدين بحيث غرقت لندن في الفترة الممتدة من 1770 إلى 1790 بعروض الفرجة الخاصة بالظلال الصينية، وبفعل الخطورة التأثيرية والدور التربوي التعليمي الذي كانت تضطلع به هذه التقنية البصرية، فقد استمر وجودها في إنجلترا خلال الحقبة الأولى من العصر الفكتوري تحت مسمى معروف هو: (الفرجة الظرفية Galanty Show).

فنون العتمة

حظيت عروض (الظلال الصينية) في فرنسا بوجود أكثر استقرارا. ولعل أفضل نوع في هذه العروض الفرجوية ما شهدته مدينة فرساي Versailles عام 1772، بفضل دومينيك سيرافين Dominique Séraphin الذي خلفه تلامذته في تنظيم هذه العروض إلى حدود عام 1870. ومع ذلك، فإن ازدهار عروض الظلال الصينية في أوروبا لم يتحقق إلا ابتداء من عام 1880، وذلك بعرض (القط الأسود le chat Noir) لرودولف ساليس

Rudolph Salis: يتعلق الأمر، هنا، بنوع من النوادي التي يرئسها الفنانون والبهيميون بغرض عرض وصلات فنية من إبداعاتهم الموسيقية، وانضم إليهم الرسام هنري ريفير Henri Rivière لتقديم فرجته الخاصة بالظلال الصينية الموسومة بتنوع المضامين، إذ إن منها ما يتعلق بفلسفة الحشر الرباني ما بعد الموت، ومنها ما يتعلق بالإحياءات البورنوغرافية، والنقد السياسي على نحو ما نجد في عرض (الملحمة) (رؤية ساخرة حول بيانات نابليون السياسية)، أو (المسيرة إلى النجم La marche à l'étoile) وهي تصور موكب رجال دين في اتجاه بوابة معبد. وقد ابتكر ريفير أنظمة ضوء وظلال متقنة بغرض بلوغ تأثيرات بصرية مؤثرة مثل: الانصهار الضوئي، والانتشار الجيد للألوان، وتقنيات رائدة أخرى لم يجزأ على منافستها إلا ظهور التقنية السينمائية سنوات بعد ذلك.

قضى رودولف ساليس سنة 1897، ومع أن رسامين من أمثال هنري ريفير وكاران داش وآخرين استمروا، سنوات طويلة بعد ذلك، في تقديم عروض (الظلال الصينية) على مسارح باريسية أخرى، فإن السينما بدأت تعلن عن نفسها باعتبارها منافسا خطرا، مؤهلا لأن يقضي على كل أشكال الفرجة ببساطة كبيرة. ولم تكد تندلع الحرب العالمية الثانية، حتى أخذ هذا النمط من الفرجة البصرية المسمى (الظلال الصينية) ينحصر في مناطق محدودة جدا، وكان السبب هو ظهور ما يسمى، سينمائيا، بأفلام الظلال المتحركة التي برعت في استعمال تقنيات متطابقة، نوعا ما، مع مثيلاتها في (الظلال الصينية). وهكذا تم القضاء، بشكل تدريجي، على هذا التقليد الفني العتيق.

إدوارد هايبريدج Eadweard Muybridge

(لاشك في أن الصور التي التقطها إدوارد مايريدج لكل من الإنسان والحيوان في حالة حركة اعتبرت بمنزلة كشف غير مسبوق بالنسبة إلى علماء عصره وفنانيه! ذلك أن نجاحاته المذهلة لم تسهم في تطور التصوير الثابت وحسب، وإنما كان لها تأثير مباشر في بدايات السينما).

ولد إدوارد جيمس ماجريدج Edward James Muggeridge بكنينجستون أوين ثامس Kingston Upon Thames البريطانية في التاسع من أبريل عام 1730. كان والده يتاجر في الحبوب والفحم والخشب. وعندما بلغ جيمس العشرين من عمره، سافر إلى العالم الجديد، خلال سنوات العشرينيات من القرن الماضي، طمعا في جمع ثروة عن طريق التجارة الخارجية. وكان أول ما فعله هو تكييف اسمه ليلائم الوضع الجديد، فأصبح يدعى إدوارد مايريدج معتقدا في أن هذا التعديل سوف يضيف على اسمه سمة أنجلوساكسونية خالصة. اشتهر بهذا الاسم، أولا، باعتباره بائعا بإحدى دور النشر الإنجليزية بنيويورك، ثم باعتباره بائع كتب مستقلا في سان فرانسيسكو. وفي عام 1860 قام برحلة استجمام وتجارة عبر أوروبا، بيد أنه سوف يعاني في هذه الرحلة من آثار جراح تكبدها في رأسه، إثر سقوطه من على مركبة خيول. ومع ذلك، فإن همة مايريدج ونشاطه لم يتأثرا بهذا الحدث!

في مستهل ستينيات القرن الماضي اخترع مايريدج آلة غسيل، وأسلوب طباعة جديد. وحتى عام 1866، وبعد اضطراره على فن جديد، هو فن التصوير La photographie، حصل مايريدج على طاقم العمل الضروري لمعاصريه من الفوتوغرافيين. ومن ثم احترف مهنة جديدة، وقرر أن يعدل اسمه بشكل نهائي، فأطلق على نفسه اسم: (إدوارد مايريدج).

الملاحظة الموضوعية

أبان مايريدج عن كفاءة فطرية وميل غريزي نحو الفوتوغرافيا، وجعل من نفسه، في ظرف زمني وجيز، مبدع سلسلة من المناظر الرائعة الملتقطة من منتجع يوسميت فالي Yosemite Valley الطبيعي. وتبدو نظراته الفوتوغرافية موسومة برومانسية طبيعية حاملة، وذلك بفعل تأثيرات السحب المذهلة، التي تجعل من إبداعه عبقرية تقنية مشهودة. لقد أخذت شهرة مايريدج تنمو شيئاً فشيئاً لدرجة كلفته السلطات الحكومية بإنجاز سلسلة من الصور حول أراضي ألاسكا Alaska المسترجعة حديثاً، وحول منارات المحيط الهادي. وبعد ذلك، أي في عام 1873، حول الحرب المعلنة على هنود المودوك Modoc. ولا شك في أن تكليفه بتصوير عملية إنشاء شبكة السكك الحديدية المركزية، سهل تعرفه على شخصية ليلاند ستانفورد Leland Stanford المتألق، التي كان لها دور مهم في انطلاق مسيرة مايريدج المهنية. وستانفورد هو الرئيس التنفيذي لشركة السكك الحديدية، وهو في نفس الآن مالك خيول مسابقات، وأكثر الناس شغفاً

بمناهج تدريب الخيول العلمية، وبأنظمة القطارات، وبأساليب التشريح. وكان ثمة وجود لسجل علمي بين علماء الحركة لتلك الحقبة التاريخية، حول اللحظة التي تؤدي فيها تحركات الحيوان إلى ارتفاع قوائمه الأربعة عن الأرض في نفس الوقت! وقد طلب ستانفورد من مايريدج، الذي تحول إلى رمز وطني بفضل حسمه في هذا الإنجاز، أن يبتكر طريقة لإنجاز سلسلة من اللقطات الفوتوغرافية السريعة، بشكل كاف، لالتقاط مختلف السمات المرتبطة بتحركات الخيل، والتي لا يمكن أن ترصدها عين الإنسان. يتعلق الأمر بحل وضعية صعبة في فترة تاريخية كانت فيها اللوحات الفوتوغرافية تُصنع باليد. وكانت سطات الكاميرا تبتعد عن أن تكون سريعة أو مكيفة. وفي عام 1873 أعلن مايريدج أنه حقق إنجازات مهمة في هذا المجال، بحيث إنه نجح في تصوير أفضل أحصنة ستانفورد وأسرعها، وهي تعدو على حلبة ساكرامنتو Sacramento.

أيام غير عادية في حياة مايريدج

في مستهل عام 1871 تزوج إدوارد مايريدج الشابة فلور Flor، الحسنة المطلقة التي تبلغ نصف عمره!

وكان أسلوب حياة مايريدج العملية يؤثر بالسلب على حياة الحسنة اليافعة ويطوح بها في متاهات رتابة ووحدة؛ الأمر الذي سهل ارتباطها الوجداني بمغامر إنجليزي مغمور هو الماجور هاري لاركينس Harry Larkyns. وفي أبريل سنة 1874، أنجبت فلور ولدا أطلقت عليه اسم فلوراندو. غير أن

سعادة مايريدج لم تفتأ أن تحولت إلى فاجعة نفسية عندما اكتشف أن الوليد ليس ابنه، وإنما هو ثمرة علاقة غير شرعية جمعت فلور بالماجور لاركينس. وفي أكتوبر عام 1874، انتقل مايريدج على متن باخرة، ثم قطار، وأخيراً، حصان إلى حيث يعمل الماجور مفتشاً في منجم نائي. وهناك استدرجه إلى ساحة قريية وأرداه قتيلاً بطلقة من مسدسه.

قبع مايريدج في السجن سنة كاملة إلى أن أعلنت محاكمته أو آخر فبراير 1875. ومن حسن حظّه أن برأه القاضي من تهمة القتل العمد استناداً إلى فصل قانون كان سائداً في الغرب الأمريكي، آنئذ، يستثني الدفاع عن الشرف من جرائم القتل التي يعاقب عليها القانون.

واصل مايريدج مسيرته الفنية ضمن بعثة علمية طاف برفقتها كل مكسيكو Mexico، وأمريكا الوسطى، واستطاع أن ينجز رائعيته:

– ألبوم صور خاص بأمريكا الوسطى.

– بانوراما ضخمة لسان فرانسيسكو.

آلة التصوير السريع

تابع مايريدج تجاربه في مخيم بالو آلتو Palo Alto المملوك حديثاً لستانفورد الرئيس التنفيذي لسكة الحديد المركزية. وعلى طول فترة التدريب، نجح في أن يصنع ظليلة رحبة، ثبت في أسفلها بطارية تتضمن 12 كاميرا، وذلك لتغطية مساحة تقدر بـ 48 متراً ونصف، مزودة بسطامات سريعة الحركة، وقادرة على الانطلاق في التقاط الصور بتتابع وفق إيقاع عربة خفيفة، مجرورة من قبل

الحصان الذي يصور، وهو يمر بسلسلة من الأسلاك الممدودة على الطريق. كانت النتائج الأولى مذهلة، ولقيت ترحيباً وتنويعاً من قبل الصحافة، وقد وجد مايريدج وستانفورد نفسيهما مدفوعين إلى إنجاز تجارب فوتوغرافية أخرى، وهذه المرة خاصة بسلسلة من المخلوقات مثل: الثيران، والقطط، والكلاب، والديبة... وتقدم مايريدج خطوة جريئة أخرى نحو فكرة الكاميرا السينمائية. وذلك بعد تصوير كل هذه الحيوانات، إذ إنه نجح في إقناع بعض الأبطال الرياضيين، المنتمين إلى جامعة جنوب كاليفورنيا، بمساعدته على إتمام أبحاثه العلمية بخصوص الهيئة الإنسانية (تكوين الإنسان).

في عام 1879 أحدث مايريدج تأثيراً جديداً عن طريق رصد الحركة في عناصر متفرقة ساكنة، قرر إعادة تكوينها... ولكي يعيد رسم صورته الفوتوغرافية على لوحة شفافة دائرية، استعمل جهازاً يحمل اسم زوبراسكوب ZOOPRAXISCOPE، وهو نوع مطور من فيناكستيسكوب PHENAKISTISCOPE المستعمل من قبل أصحاب الفوانيس السحرية، لكي تظهر على شكل صور متحركة.

حينما زار مايريدج أوروبا عام 1881، تم الترحيب به في كل مكان، كما لو كان نجماً مشهوراً أو بطلاً قومياً. لا لقد وجد نفسه مبعجلاً من قبل علماء أوروبا وفنانينها على حد سواء، خاصة في باريس ولندن، حيث ألقى محاضرات عدة، مثلما خص أمير بلاد الغال بسلسلة من الصور المتحركة لبعض الملاكمين المشهورين. أما الزوبراكيسكوب، فيتكون، في جوهره، من مصباح يعرض على شاشة بيضاء صوراً فوتوغرافية مطبوعة على قرص زجاجي دوار، وهو ما يمنح إحياء بالحركة.

حركة الصور

من المؤسف، حقا، أن تنفض شراكة مايريدج وليلاند ستانفورد بعد فترة وجيزة من جولة الأول عبر الولايات المتحدة الأمريكية عام 1882. كان من الطبيعي أن تفتقر العلاقة ما بين الرجلين بسبب إقدام ستانفورد على تنظيم حملة إصدار كتاب مثير لمؤلف ناشئ اسمه الدكتور ج.د.ب. ستيلمان J.d.b.Stillman. إذ على الرغم من تضمن الكتاب صورا كان أنجزها إدوارد مايريدج، فإن اسمه لا يذكر، لا على غلاف الكتاب ولا داخله. الأمر الذي تطلب رفع دعوى قضائية ضد شريكه السابق. وهكذا وجد مايريدج نفسه في أتون معمة قانونية حول قضايا التراخيص، وحقوق المؤلفين، وقضايا مالية أخرى...

إن إنجازات مايريدج في تاريخ الصور المتحركة كثيرة جدا. لقد شكلت صوره المتحركة، في زمنه، كشفا جديدا في عالم الصورة، مثلها في ذلك، مثل سلسلة الصور التي أنجزها للجسد البشري (عاريا). غير أن دراساته للحركة لم يتم تطويرها، على الرغم من أنها لا تزال تحظى بكثير من الأهمية والتقدير في أوساط الفنانين والبيولوجيين ومحتري الرسوم المتحركة إلى يومنا هذا. وقد أعيد طبع سلسلة صور مايريدج الكاملة المعنونة بـ(تنقل الحيوان Animal Locomotion) عام 1980، وكانت مصدر إلهاء لكثير من الرسامين المرموقين مثل فرانسيس باكون Francis Bacon.

والحق أن كل أعمال مايريدج الفوتوغرافية المنجزة في الولايات المتحدة

الأمريكية في الفترة الممتدة ما بين 1860 و1880، وكذلك آلاته المخترعة بمنزلة إنجازات على قدر كبير من الفائدة العلمية والفنية، الأمر الذي يجعل إدوارد مايريدج جديرا بلقب فنان النهضة. بل إن أعماله تمثل لبنة أساس في صرح التقدم الآلي الذي قاد فيما بعد إلى اختراع الكاميرا السينمائية.

وقائع السينما توغراف Le cinematographe

(في نهاية القرن التاسع عشر انطلق سباق (تصوير الحركة)، كان كل شيء مهيبا لظهور السينما توغراف. وقد أعطى إشهار أعمال (مايريدج) و (ماري) الفرصة لظهور معدات فوتوغرافية جديدة، أكثر حساسية وقابلية للذوبان بواسطة مادة الجيلاتين Gilatine. ثم ابتكار غمط من الأشرطة على ورق لين بواسطة جورج إيستمان George Eastman عام 1855. كلها كانت عوامل محفزة لخيالات العلماء والمخترعين). لويس إيمى أوغوست Louis-Aimé-Auguste الملقب بالأمير، فرنسي يعمل أساسا بالإنجلترا وأمريكا. أول من استثمر إمكانيات الشريط الملف، مصمما عام 1886 كاميرا مرفقة بمعدات مختلفة، وموصولة بسطامات إلكترومانيتيكية Electromagnétique، تستعمل بكرتين من الشريط بشكل متناوب. وفي عام 1888 قام بتعديل العدسة الواحدة، حيث يتقدم الشريط السالب في الكاميرا بواسطة الدوران المتناوب لبكرة منعزلة، غير أن هذه الطريقة لم تكن مرضية، كما أنها لم تطور بسبب اختفاء صاحب الابتكار في ظروف غامضة عام 1890.

دخل الحقل السينمائي في هذه الفترة مجموعة من الأسماء مثل المصور المحترف ويليام فرييس جرين William Frisse Greene، والميكانيكي الذكي جون أرتور رادج J.A.Rudge الذي يعتبر سابقا إلى اختراع نمط من المصاييح السحرية تعرض، في الأساس، سلسلة من الصور الثابتة من أجل خلق انطباع بالحركة، وذلك ابتداء من عام 1880.

لقد كشف فرييس جرين النقاب عن إنجازاته في نهاية حقبة الثمانينيات من القرن الفائت، وفي عام 1889 أخذ يخطط لتعديل كشاف ضوئي مزدوج. بل إنه استطاع في نفس هذا العام أن يصمم رفقة صديقه مورتيمر إفانس Mortimer Evans كاميرا مقطعية، مخصصة لتحويل الصور الشفافة إلى الفانوس السحري، قادرة على تقديم حصة عروض لا تتجاوز خمس صور فوتوغرافية في الثانية، وهي الضرورية لصنع الحركة بنجاح.

كان العرض الذي تم تقديمه عام 1890 بشيستر Chester، عبارة عن فشل مريع. غير أن تجارب جرين اعتبرت بمنزلة أرضية نظرية متينة تم الانطلاق منها لإكمال الأبحاث في هذا الميدان. وقد عرفت إنجلترا، في نفس هذه الحقبة، ظهور مخترعين آخرين، نذكر منهم، على وجه الخصوص، وردسوورث دونيشورب Worsworth Donisthorpe و.و.س كروفتس W.C.Croft، وفريديريك هال فارلي Frederick Hall Varley، غير أن مجهوداتهم لم تحظ بإقبال تجاري يذكر، إذ إن أول استثمار شعبي للسينماتوغرافيا تم بشكل ناجح في الولايات المتحدة الأمريكية.

توماس ألفا إديسون

اهتم المخترع والصناعي الكبير توماس ألفا إديسون بإمكانية إنتاج معادل بصري للتسجيل الصوتي، ولإنتاج الفونوغراف Fonographe الذي نجح في اختراعه عام 1887. والحق أن اجتهاد مايريدج حفزه إلى البحث في هذا الاتجاه. وقد أخذ يناقش إمكانية إيصال جهاز عرض الصور زوبراكسيسكوب Zoopraxiscop بالفونوغراف منذ فبراير 1888. غير أن التقدم الذي تم إحرازه في هذا المجال بدا غير حاسم، بفعل سلسلة من تصريحات إديسون ومعاونه الأسكتلندي وليام كينيدي ديكسون W.K.Dickson إثر نزاعاتهما القانونية اللاحقة. وقد حاول ديكسون طوال عام 1888، وخلال جزء من 1889، أن يخترع كاميرا جديدة تستخدم أسطوانة حساسة تدور بتناوب، وتُمكن من لقط صور صغيرة جدا بشكل شفاف.

تعرف إديسون، في منتصف أغسطس من عام 1889 بباريس، على ماري Marey، واطلع لأول مرة على كاميراته المشهدة ذات الأشرطة الدائرية. وبعد مرور شهرين، أي في شهر نوفمبر من نفس العام على وجه التحديد، اخترع إديسون نموذجا يستعمل حزمة أشرطة واسعة تنتقل من بكرة إلى أخرى، وتروس تعلق بها طلاقات ثقب من كل جوانب الشريط، نظام أشبه ما يكون بنظام الساعات، مخصص لتنسيق الحركة المتعاقبة الضرورية، بشكل يجعل الشريط يدور ويتابع تقدمه ما بين العروض المختلفة.

في 24 أغسطس عام 1891، جمع إديسون المطبوعات اللازمة لسحب ترخيص كاميرا كينيتوغراف Kinetograph و(جهاز عرض الصور الفوتوغرافية للأجسام المتحركة)، وقد تم منحه براءة الاختراع عام 1893. وقد تقدم إديسون بعرض إلى مؤسسة راف وغامون Raff And Gammon التجارية بغرض توريد أجهزة كينيتوسكوب. وتبع ذلك افتتاح (أندرو هولاند)، أول صالة كينيتوسكوب في شارع برودواي بنيويورك عام 1894. وكان إديسون (أقام في العام السابق لذلك بناء لتسجيل الصور المتحركة. كان ذلك البناء يبلغ تسعة أمتار طولا وسبعة أمتار ونصف متر عرضا. وقد تم تشييده بحيث يمكن فتح جزء من السقف في الوسط ليسمح بدخول الضوء. وكان من الممكن التحكم في أية زاوية يراد دخول ضوء الشمس منها، لأن البناء كله كان يتأرجح فوق مركز من الجرافيت على هيئة كوبري هزاز طرفاه مستندان إلى قضبان حديدية ممتدة من الوسط، وكان البناء مكسوا من الخارج بأوراق من القار، ومدهونا من الداخل باللون الأسود حتى يكون الممثلون في غاية الوضوح. وقد أطلق دكسون على هذا البناء اسم (مسرح الكونتوغراف)، ولكنه كان يعرف باسم بلاك ماريا Black Maria. كان أول استوديو سينمائي في العالم⁽¹⁾.

كانت كاميرا الكونتوغراف أو الكينيتوغراف، بحسب قراءة مغايرة، التي اخترعها إديسون أول كاميرا تستعمل أشرطة سيلولويد مثقوبة بغرض

(1) السينما آلة وفن، مرجع سابق، ص: 41

لقط الصور بدقة، ومن أجل انتقال فاعل عبر الكاميرا، التي كانت تتحرك بواسطة محرك كهربائي، بينما كانت غالبية الكاميرات القديمة يدوية.

أما آلة العرض كينيتوسكوب Kinetoscope، فهي بمنزلة صندوق خشبي عمودي يتضمن سلسلة من بكرات يمر عليها حوالي 14 مترا من شريط حلقات مستمرة. يمر الشريط، بانتظام، عبر مصباح كهربائي، وأسفل زجاج فخم مثبت في الجزء الأعلى للصندوق الخشبي. ما بين المصباح والشريط يوجد سظام أسطوانة دوارة مثقوبة على شكل فتحة ضيقة، تضيء كل صورة بنفس الإيجاز الذي تبطئ به تحركات الفيلم، لتمنح العين البشرية حوالي أربعين صورة في الثانية. وتعمل هذه الآلة بمجرد ما تضع فيها قطعة نقدية تشغل المحرك الكهربائي، وهي تقدم (فرجة Show) تستمر حوالي عشرين دقيقة.

ظهرت الأنواع الجديدة لهذا الاختراع عام 1893، أي سنة واحدة بعد تعميم صناعتها. وكان أول صالون كينيتوسكوب فتح أبوابه في نيويورك يوم 14 أبريل عام 1894، وكان مجهزا بعشر آلات تعرض كل واحدة فيها موضوعا مختلفا، مثلا: رجل قوي مفتول العضلات، مشهد مصارعة حرة، دكان حلاقة، رقصات أسكتلاندية، عرض للقفز Traipaise. وكلها أفلام صُورت داخل استوديو من تصميم ديكسون، اكتمل بناؤه أواخر عام 1892، وأصبح معروفا، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، باسم (بلاك ماري). وهو يتميز بعتمته الداخلية، وبسقف زجاجي شفاف، مثلما أنه يدور حول منصة رصيف خاص يسمح بمرور الضوء طوال النهار.

والحق أن دكسون كان (هو المصور السينمائي وكان هو المخرج. أما مثله الأول فكان Fred Ott وهو أحد الميكانيكيين الذين كانوا يعملون مع إديسون. كان (أوت) مشهورا بعطسته القوية، فاستطاع دكسون أن يقنعه بالعطس أمام الكاميرا. كان (أوت) قد وقف أمام الكاميرا من قبل عندما كان دكسون يقوم بتجربة الصور الفوتوغرافية على الأسطوانات. ولكن عطسته هذه أصبحت معروفة الآن كأول فيلم سينمائي⁽¹⁾.

تم الشروع في التوزيع التجاري للكينيتوسكوب في باريس صيف عام 1894. وفي لندن خريف نفس العام. وعندما تم العام كانت صالونات الكينيتوسكوب تنتشر في كل من أمريكا الشمالية وأوروبا. وقد بيع من هذا الاختراع المتميز آلاف الوحدات، قبل أن تذهب شعبيتها ويقل الإقبال عليها. والواقع أن ظهور الكينيتوسكوب أسهم بشكل كبير في تطور آلة عرض الصور المتحركة، التي أخذت تتطور إلى أن بلغت المرحلة النهائية للعرض العام، في ظل حضور جماهيري سجل رقما قياسيا.

في ربيع عام 1895، انفصل دكسون عن إديسون، وأخذ يعمل مع وودفيل لاثام Woodville Latham⁽²⁾ في مشروع تعديل خاص بآلة العرض كينيتوسكوب، تستعمل نفس المبدأ، بالضبط، لفيلم متحرك مضاء عند كل إطار. . وقد عرض إيدولوسكوب Eidoloscope لاثام على

(1) نفسه، ص: 41 - 42 .

(2) كان وودفيل لاثام وولده أوتواي وجراي، منشغلين بكيفية عرض فيلم حول الملائكة كانوا صوره في استوديو إديسون عام 1894 .

جمهورية نيويورك في مستهل صيف عام 1895، وظل يعمل بضع سنين. غير أن الصور المعتمدة ورسوماتها القليلة، كانت سببا في عزوف الجمهور عنها. استند أول ظهور للأفلام في الولايات المتحدة الأمريكية إلى عرض متناوب لشريط سيلولويد Celuloide وكان إبداعا مشتركا ما بين فرانسيس جنكينز Francis Jenkins وتوماس أرماط Tomas Armat؛ وكانا قد تعارفا عام 1894 بعد حصول جنكينز على ترخيص كاميرا تحمل اسم فانتاسكوب Phantascope، تستعمل الحركة المتعاقبة (للمطاردة). وكان اخترعها الفرنسي جورج ديميني Georges Demeny في خريف عام 1895. وعندما افترق الشريكان، عاد توماس أرماط إلى تصميم الآلة، وأطلق عليها اسم فيتاسكوب Vitascope. وعندما اطلع إديسون على إحداها عام 1896، وقع عقدا مع أرماط لتوريد آلة العرض هذه، التي سوف تباع موقعة باسم إديسون. وربما دفع هذا عددا من مؤرخي السينما إلى اعتبار نجاحات إديسون في هذا المجال، بمنزلة استثمار ذكي للإنجازات معاصريه من العلماء⁽¹⁾.

كان أول عرض جماهيري لآلة فيتاسكوب أنجز بقاعة (مюзيك هال Music Hall) النيويوركية الشهيرة يوم 23 أبريل 1896. وكانت المواضيع التي تطرقت إليها قد صُورت بأشرطة كينتوسكوب. وقد عرف نظام كينتوسكوب نجاحا كبيرا في الشمال الأمريكي، لكنها لم تلق نفس الاهتمام في أوروبا التي كانت اعتادت عرض الصور المتحركة.

(1) - السينما آلة وفن، ص: 38.

كان الأخوان الفرنسيان أوغست ولويس لوميير Auguste y Louis Lumière، صانعي الأدوات الفوتوغرافية بمدينة ليون Leon، أول من نجح في اختراع نظام دقيق لالتقاط الصور المتحركة وعرضها على شريط سيلولويد. ففي شتاء عام 1895 نالا ترخيصا فرنسيا بترويج كاميرا فردية وآلة عرض؛ استعملا خلالها جهاز (السنارة) لسحب الشريط بشكل متعاقب. وقد أطلقا على هذا الجهاز اسم السينما توغراف Le Cinématographe. أنجز أول عرض جماهيري لسينماتوغراف لوميير في إحدى قاعات (مؤسسة تشجيع الصناعة الوطنية الفرنسية)، وذلك يوم 22 مارس 1895. وكان الفيلم المعروض (بوابة شركة لوميير/ 1895) يرصد خروج عمال من شركة لوميير. وقد أدهش العرض الجمهور الحاضر للدرجة تم عندها طلب إعادة عرض الفيلم أكثر من مرة.

أعيد عرض السينما توغراف، من جديد، في جامعة السوربون Sorbone يوم 17 أبريل عام 1895. وفي ليون Lyon يوم العاشر من يونيو لعام 1895، ضمن فعاليات مؤتمر منتديات الفوتوغرافيا الفرنسية؛ تضمن العرض سبعة مواضيع أخرى، بما في ذلك ما يعتبر أول فيلم وثائقي في تاريخ السينما العالمي، وهو تجربة الأخوين لوميير (البستاني يتبلل)، وهي بمنزلة خدعة يحيكها صبي للنبيل من بستاني.

تواصلت العروض الخاصة إلى أن تم أول عرض جماهيري عام مؤدى عنه، وكان ذلك بمدينة باريس يوم 28 ديسمبر⁽¹⁾ 1895، داخل قبو مقهى بشارع

(1) - لعل هذا أول عرض سينمائي تجاري في تاريخ السينما، وتم تحديد ثمن تذكرة الدخول بفرنك فرنسي واحد. وهذا يركي الاعتقاد في البداية التجارية لهذا الفن.

كابوتشينوس Boulevards des capuchinos حيث استمر العرض بنجاح خلال سنة كاملة. مدة العرض لم تكن تتجاوز ثلاثين دقيقة مكونة من اثني عشر فيلما، ومداخل اليوم الأول بلغت حوالي 33 فرنكا، بينما انتهت، بعد ثلاثة أسابيع من العرض، إلى حوالي ألفي فرنك يوميا. وبعد فترة وجيزة انتقلت العروض إلى العموم في كل من أوروبا وأمريكا الشمالية. فكان أول عرض للجمهور في مدينة لندن البريطانية داخل قاعة معهد البوليتكنيك Polytechnic في شتاء عام 1896. بيد أن السينماتوغراف لم يفتأ أن انتقل إلى مسرح ليستر سكوير للمتنوعات Theatre of Varieties en Leicester Square، حيث استمر العرض بتوفيق تام حوالي سنة كاملة.

صحيح أن أنظمة الشاشات الكبرى ظهرت منذ السنوات الأولى لاستخدام السينماتوغراف، لكنها لم تكن ذات فعالية تأثيرية. وفي معرض باريس لعام 1900، تم عرض سيوراما Cinéorama، وهي تتكون من صورة دائرية تعرض على عشر شاشات، وقد عرض الأخوين لوميير فيلما مصورا من 75 ملم معروضا على شاشة طولها حوالي 20 مترا، ولكن من دون أن تخرج عن الشكل العادي المحدد بأربعة على ثلاثة (3/4).

في نفس المعرض تم تجريب محاولات عدة بغرض توقيت الصوت مع الصورة. إحداها، لليون جومونت Léon Gaumont، الذي حاول أن يوصل فونوغرافا أسطوانيا، بشكل ميكانيكي، بجهاز عرض فيلم ناطق. غير أن فعالية هذا الاختراع بدت محدودة بسبب تنوعات السرعة وعدم ملائمة الأحجام.

اللون أيضا كان ممكنا عام 1900، ولكن، فقط، على شكل أشرطة ملونة بشكل يدوي. ومع ذلك، فقد تم بيع وحدات عديدة من السينماتوغرافيا الملونة فيما بعد.

وقد أعلن الناقد السينمائي الشهير أندري بازان André Bazin أن رواد السينما الأوائل وجدوا أنفسهم في خضم رؤية موحدة، حيث يمكن لعالم الصوت واللون والفضاء الواقعي، أن يعاد إنتاجه بإتقان⁽¹⁾. في تلك الأيام الواعدة، بدت السينما، كما نعرفها اليوم، عند انعطاف الناصية!

آل لوميير Les Lumières

فتح كل من أوغست ولويس لوميير عيونهما على عالم الصور؛ الصور الثابتة الملتقطة من قبل والدهما، الذي كان مصورا فوتوغرافيا، وصانع أدوات وآليات تصوير. وقد أوحى إليهما بفكرة تحسين كينيتوسكوب إيدسون، واختراع السينماتوغراف. وبهذا، لم يعد غريبا اليوم أن يُذكر لويس لوميير بكونه (أب السينما).

لا شك في أن الأخوين لويس وأغست لوميير، اللذين عملا في فريق منسجم، هما رائدا السينما العالمية بدون منازع. ذلك، أنهما قدما للعالم عام 1895، كما سبق الذكر، أول عرض جماهيري للصور المتحركة مؤدى عنه. استوعب لويس لوميير (1864 - 1948) طريقة حل المشاكل التطبيقية

(1) Historia universale del cine ، p 20 -

المرتبطة بتقنية صناعة كاميرات وآلات عرض، في ليلة شتوية عام 1894 قضاهها باحثاً مجرباً تحت ضوء شمعة! وفي شتاء عام 1895 تسلم كل من لويس وأوغست ترخيص آلة السينما توغراف المصنوع من قبل البصري الفرنسي المجتهد جول كاربونتيني Jules Carpentier. والسينماتوغراف، جهاز نموذجي محكم، خفيف الحمل، كفء الأداء، يوزع الوظائف الخاصة بالكاميرا، جهاز عرض و(خدع) ذو طابع بصري.

نجاح بين

مرت حوالي ستة أشهر ما بين ترخيص الاختراع وعرضه جماهيرياً، وبحسب المؤرخ السينمائي الفرنسي جورج سادول Georges Sadoul، فإن لويس لوميير صور، خلال هذه الفترة، حوالي مئة فيلم، مدة كل واحد منها دقيقة واحدة... وبينما كان الأخوان يعملان على تجويد اختراعهما، بادرا إلى عرض أفلامهما على جمعيات مختصة. فكانت البداية يوم 22 مارس 1895 بعرض في مؤسسة تنمية الصناعة الوطنية الفرنسية. وفي الشهر الذي تلاه تم تقديم عرض آخر في مؤتمر نوادي التحقيق بفرنسا وأقاليمها. وفي شهر يونيو. مؤتمر نوادي الفوتوغرافيا بفرنسا، الذي أقيم بمدينة ليون Leon. وقد تلت هذه العروض عروض أخرى بباريس وبروكسل. مثلما أخذت تظهر في (الصحيفة العلمية) مقالات متفائلة بأعمال الأخوين لوميير. بيد أنه من الصعب الجزم بأن هذه العروض الخاصة أسهمت في إشهار السينما توغراف وتحقيق انطلاقته الجماهيرية،

ولكن الأكيد أن الترحيب الذي لقيه كل من لويس لوميير وأوغست كان حافزا لهما إلى التفكير في الاستثمار التجاري والجماهيري.

كان أنطون لوميير Antoine Lumière، والد كل من لويس وأوغست، وحتى نهاية عام 1895، يبحث عن فضاء مناسب لإقامة فرجه Show، ويؤكد المؤرخ السينمائي جاك ديسلاند Jaques Deslandes، أن من بين المواقع التي أخذت بعين الاعتبار، استوديو فوتوغرافي يقع فوق مسرح روبين هودين Robert-Houdin، الذي سوف يصبح المقر الفني للسينمائي الشهير جورج ميليه Georges Méliès. غير أن مفاوضات الأخوين لوميير مع متحف جريفان Grevien الباريسي باءت بالفشل، ربما بسبب عروض البانتوميم Pantomime المضاءة لإميل رينود Emile Reynaud.

ومع ذلك، استقر رأي الأخوين على الصالون الهندي، وهو عبارة عن قبو بمقهى كابوشينوس Capuchinos الباريسي الكبير، مزين بزخارف شرقية، وقد تم كراؤه بثلاثين فرنكا يوميا. وكان المقر يضم حوالي مئة مقعد، وتعاقد الأخوين مع مسير القاعة كليمن مورييس Clément Maurice، ومدير العرض. وفي الثامن والعشرين من ديسمبر فتحت الأبواب في وجه الجمهور. وقد صمم أول ملصق إشهارى ببدائية واضحة، بحيث يبدو أنه أنجز على عجل؛ ويظهر فيه شرطي بشوارب كبيرة يتأمل الجمهور المتدافع على بوابة القاعة.

لم يكن العرض الأول بنفس التفاؤل الذي ظهر في الملصق، نظرا لأن الجمهور الفرنسي كان منشغلا بالاستعداد للاحتفال بنهاية السنة الميلادية،

بحيث لم يتجاوز عدد الجمهور في اليوم الأول 35 متفرجا. غير أن طابورا طويلا من المتفرجين احتل رصيف الشارع في اليوم الموالي، خاصة بعد وصلات الإشهار الصوتية التي جابت شوارع باريس.

كان برنامج العرض يتبدل يوميا، إذ إن الأخوين لوميير راهنا على هذه اللحظات، فقاما بإنجاز ما يكفي من الأفلام، على الرغم من أن العرض الأول لم يكن يتغير، وهو المتعلق (ببوابة مصانع لوميير، في ليون 1895). ولعله أول فيلم مصور من قبل الأخوين احتفاء بنجاحهما الصناعي:

(تفتح أبواب المصنع، ثم يخرج العمال، كثير من الرجال على دراجاتهم، والنساء بأزياء طويلة وقبعات، آخر من يخرج كلب صغير، ثم تغلق الأبواب) كان الفيلم الأول متقنا، وموسوما بحس بصري مخصوص بفوتوغرافي نهاية القرن التاسع عشر. خاصة، وأن الأمر يتعلق بأفلام منزلية، مصورة في مقرات الأخوين لوميير نفسها. بحيث تعطي صورا صادقة، مطمئنة، تفتن جمهور الشوارع، ذلك أنها تعيد إنتاج حياة الطبقة المتوسطة الفرنسية نهايات القرن الثامن عشر، سنوات قليلة قبيل انفجار الوضع العالمي (نشوب الحرب العالمية الثانية).

أسر سعيدة

في أحد الأفلام، يظهر أوغست لوميير رفقة زوجته يطعمان طفلتهما الصغيرة الجالسة بينهما؛ في فيلم آخر تبدو الطفلة نفسها مشدوكة إلى مسمك مملوء بالسّمك. في أخرى يظهر لوميير الأب، وهو يتناول مشروبا

برفقة صديقين، ثم فيلم آخر تظهر فيه السيدة لوميير بصحبة طفلين على مرفأ ينتظران رسو مركب صغير... إلخ. ثمة وجود لمشهد يرصد ساحة عامة في ليون، وبعض الجنود يؤدون التدريب العسكري... تأثير الدخان في فيلم حول حدادين، وسحابات الغبار المنبعثة من تدمير حائط، كان لكل هذه الأفلام تأثير مذهل على المتفرجين.

بيد أن ثمة وجوداً لفيلمين هيمنا على الفرحة السينمائية، وأصبحا من خلال سنوات مقبلة لازمتين في كل عرض من عروض لوميير:

- أولهما (وصول قطار إلى المحطة L'arrivée d'un train en gare 1895) تم تصوير هذا الفيلم من أحد أرصفة المحطة. وترصد بشكل مائل قليلاً قضبان السكة الحديدية الممتدة إلى بعيد. تتقدم القاطرة، وهي تصفر وترسل بخاراً. وتترك الكاميرا خلفها جهة اليسار؛ المسافرين الذين ينزلون من القطار يقتربون من الكاميرا، ثم يتركونها خلفهم قبل أن ينحرفوا، هذه المرة، جهة اليمين... وقيل إن متفرجي العرض الأول انتفضوا واقفين مرعوبين خوفاً من أن تدهسهم القاطرة المقبلة عليهم. واليوم، فإن ما يذهلنا حقاً، هو جمال الصور الملتقطة، وتنوع توليفها الذي لم يتصرف إلا في أربعة عشر متراً من السيلولويد.

كان لويس لوميير مصوراً رائعاً، يمتلك إحساساً مرهفاً تجاه مكوني الإضاءة والمونتاج، وقد سمح السينما توغراف بعرض بطيء مع عمق بؤري معين.

- ثانيهما: مزحة (البستاني المبتل 1895)، ويستحق هذا الفيلم القصير أن يُنعت بكونه أول كوميديا في تاريخ السينما العالمية. وقد صمم لها الأخوان لوميير ملصقا مثيرا. وتتلخص هذه المزحة فيما يأتي:

(يطأ صبي بقدمه خرطوم مياه، وعندما يفحص البستاني الخرطوم ويقربه إلى وجهه لينظر إن كان علق شيء في فوهته، يرفع الصبي قدمه فينفجر ينبوع الماء في وجه البستاني ويبلله. يلحق البستاني بالصبي ويشد على أذنه عقابا له وتحذيرا.)

لقد اعتبر المؤرخ السينمائي جورج سادول هذه التجربة بمنزلة أولى المحاولات في حقل المعالجة السينمائية L'adaptation cinématographique، وسوف تكون لنا وقفة مطولة مع هذه المهنة السينمائية في دراسة مخصوصة مقبلة.

استثمار مستعجل

من الصعب إعادة خلق الأجواء الأصلية لهذه الأفلام. ذلك أن تصوير تفاصيل الواقع الدقيقة أذهل كل المتفرجين الذين لم يكونوا يتأخرون في تتبع كل جديد يقدمه الأخوان لوميير للذنان لم يعد همهما ينحصر في المكسب التجاري بقدر ما أصبحا يطمحان إلى ضمان انتشار هذا الاختراع وشيوعه في كل بقاع العالم. لذلك أخذوا يرفعان من وتيرة إنتاج الكاميرات وآلات العرض والأفلام الخامة. وقد تم عرض فرجات لوميير في مسارح وقاعات العزف الموسيقي، وصلالات العرض المختلفة.

والحق أن لا أحد يستطيع أن ينكر أهمية مجهودات آل لوميير في المجالين العلمي والفني، وكيف أنها كانت بمنزلة أساس لتطور السينما في القرن العشرين وتحولها إلى أكثر الفنون هيمنة على وجه الإطلاق.

رحلة في القمر⁽¹⁾

على الرغم من انتظام وتيرة الإخراج لديه منذ عام 1896، فإن (رحلة في القمر 1902 Le voyage Dans La Lune)، تعتبر الإنتاج الأكثر طموحا في حياة السينمائي الفرنسي الشهير جورج ميلييه Georges Melies. ذلك أن هذا الفيلم بمنزلة استثمار للاهتمامات الجمالية التي تطورت لديه خلال حياته المهنية كلها:

فيلم داخلي قصير لا تتجاوز مدته ثلاث دقائق (القمر على بعد متر 1898) شكل أساس سفره إلى القمر، واستندت هذه التجربة إلى استثمار الفرجة الخارقة Le Fantastique، وهو ما يميز أعمال ميلييه بوجه عام، لتتذكر (صورة القمر) التي ابتكرها عام 1891 في مسرحه السحري المتميز (روبير-هودين Robert-Houdin)

والحق أن موضوع الأسفار القمرية ظهر، أيضا، في فرجة مسرحية فخمة،

(1) رحلة في القمر (بطاقة تقنية)

إخراج: جورج ميلييه عام 1902

إنتاج: ستار فيلم

المدة الزمنية: 14 دقيقة

المنتج المنفذ: جورج ميلييه

تشخيص: جورج ميلييه، فكتور أندري، هنري ديلاوي، فارجوكس كيلم، برونيت.

ذات طابع علمي، مقتبسة عن نصوص الروائي الفرنسي الأشهر جول فيرن Jule Verne، عالجها سينمائيا كاتب الدراما المعروف أدولف دينيري Adolphe Dennerly صاحب عروض البانتوميم بمسرح الشاتليت Têatre de châtelet. تم تصوير (رحلة في القمر)، مثل كل أعمال ميليه، على متن ركح مركب داخل استوديو شتوي، وبإضاءة شمسية... والفيلم يتكون من 18 لوحة فنية أو مشهدا مسرحيا، رصدتها الكاميرا على بعد مسافة محددة، من دون استعمال أية لافتات توضيحية. غير أن الوصف الدقيق لوقائع الفيلم التي يتضمنها الدليل التجاري لشركة ميليس ستار فيلم Star Films يوحي بأنه، فضلا عن محاولة تحفيز القدرات الاستهلاكية، ثمة وجود لرغبة أكيدة لدى ميليه في تقديم توضيحات حول الفيلم لجمهور منتزه الألعاب، من العمال والفلاحين والأطفال، عشاق السينما الأوائل.

إن المنطق الطفولي المتحذلق الذي يسم روايات كل من جول فيرن الفرنسي وويلس البريطاني، دفعت ميليه إلى تجريب نمط من التعبير بواسطة سلسلة من الخدع السينمائية، ذات التقنيات المسرحية الفعالة؛ من بين هذه التقنيات ما تم استثماره في مشهد ظهور كوكب الأرض في حضن الفلك، وقد تم إنجازه بواسطة تحريك أرضية الركح.

ثمة وجود لخدع أخرى لا ترتبط بآلة الكاميرا، وهي تظهر في مشهد مصور من خلال حوض مائي، وآخر عبر ترافلينج، ليست الكاميرا ما يتحرك فيه، وإنما الشيء المرصود: رجل القمر، الذي يقترب من العدسة

حتى يشكل منظرا مكبرا... ثم باقي خدع الكاميرا، بما في ذلك الاختفاءات والقفزات، التصوير على عمق أسود، العروض المزدوجة لمشاهد الحلم.... وينجح ميليه، عبر إحياء قوي، في تصميم لقطة لمركبة فضائية، مع أخرى بحرية، منجزا بذلك أكثر المؤثرات الخاصة إثارة في تلك الفترة من تاريخ الكون الفضي.

ويتحرك الممثلون، في أفلام ميليه، ما بين ديكورات (الحجر الكرتوني)، ستائر مطلية بالرمادي (فاتح وغامق). كما تثبت الكاميرا في وضعية مقابلة للديكورات، مع توزيع ثنائي الأبعاد وثلاثي الأبعاد لشخصيات من لحم ودم تستعمل إكسسوارات مزيفة، وهو ما يضيف على الصورة السينمائية سمات شبحية غريبة؛ إذ إنها أصبحت أشبه ما تكون بلوحات الرسامين الإيطاليين البدائية، أو فنون اللصق السورالية.

الفصل الثالث

بداية السينما وتجربة المؤثرات الخاصة

(أنجز ميليه عام 1896 أولى تجاربه السينمائية التي حاولت استثمار بعض الخدع البصرية للتأثير في جمهور المتفرجين. وفي عام 1899 أخذ ج.أ. سميث G.A.Smith في استعمال وسيلة مونتاج بدائية، تطورت عام 1900 لتصبح قادرة على إعادة إنتاج حركة عكسية. هكذا، وفي نهاية القرن التاسع عشر تم البدء في استغلال القدرات السينمائية، وتطبيق تقنياتها الفنية، التي لم يطرأ على بعض منها أي تغيير حتى أيامنا هذه).

من أبرز إنتاجات شركة إديسون السينمائية يبرز فيلمه المتميز إعدام ماري إستواردو، ملكة إسكتلاندا (The Execution of Mary، Queen of Scots) الذي صورته عام 1895. ويحاول إديسون في هذا الفيلم خلق إيهام بأن رأس الملكة انفصل عن جسدها، بواسطة تعمد وقف التصوير قبيل أن تدرك فأس المقصلة عنقها، ثم تبديل الممثلة بمجسم آدمي (عبارة عن دمية) ومواصلة تصوير مشهد فصل الرأس عن الجثة. لقد تم توليف هذين الجزأين المختلفين للإيحاء بأن الأمر يتعلق بلقطة واحدة متواصلة. وقد حرص إديسون على ألا يتحرك شيء على بلاتو التصوير (ممثلين أو ديكورات) قبل إنجاز عملية الإيهام هذه. ولعل هذه التجربة هي محفز جورج ميليه إلى تجريب بعض خدعه التقنية التي كان جربها منذ بداية اشتغاله بعالم السينما.

أفلام ميليه السحرية

منذ أن غادر ميليه شركة والده للأحذية عام 1888، وهو يحاول احتلال مكانة مقبولة في عالم الاستعراض الفني، وقد برع في استخدام الصور المائية على مسرح روبرت-هودين الباريسي الذي كان استأجره لسنوات عديدة، مثلما أنه بادر إلى شراء آلة عرض (بروجيكتور) البريطاني روبرت. و. بول Robert. W. Paul. بمجرد ما شاهد أحد عروض الأخوين لوميير العمومية. ثم سعى للحصول على كاميرا بنفس المواصفات الميكانيكية التي تناسب آلة العرض التي يملكها، ليشرع في تصوير أفلام حاولت، في البداية، أن تقلد بشكل مباشر أولى الأفلام المنجزة من قبل الأخوين لوميير وروبيرت بول. كانت أشرطة الأفلام المنجزة عالميا، وإلى حدود هذا التاريخ، تتراوح ما بين 18 و 22 مترا مصنوعة من قبل دار إيستمان كوداك Eastman Kodak وباقي الصناع الآخرين. غير أن فيلم (إنقاذ نهرى Sauvetage en rivière 1896) لميليه، وهو في الأصل تقليد لأحد أفلام روبرت بول، تم تصويره في جزأين منفصلين، طول شريط كل واحد فيهما 18 مترا.

عندما تم عام 1896، صور ميليس أول أفلامه ذات الخدع الفنية، التي جعلت منه سينمائيا مشهورا. الحديث هنا عن فيلمه (احتجاز سيدة عند روبرت-هودين Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin)، الذي حاول، من خلاله، استثمار نفس خدعة إديسون في فيلم (إعدام ماريّا إيستواردو)، ولكن، هذه المرة، بغرض خدمة مؤثر سحري. يتعلق الأمر

بامرأة تتحول إلى هيكل عظمي، ثم تعود إلى وضعها الآدمي الأول، وذلك عن طريق وقف التصوير، وتبديل المرأة بالهيكل العظمي، ثم وقف التصوير مرة ثانية لاستعادة الوضع الأول. صحيح أن ميليس لم يكن أول رجل في تاريخ الكون الفضي يستعمل العرض المزدوج والتصوير على ستائر سوداء، إذ إن ج.آ. سميث كان يستعمل التقنيات ذاتها في إنجلترا في نفس الفترة، بيد أن ما لا يمكن نكرانه هو أن ميليه استطاع أن يقدم أكثر المؤثرات السينمائية إدهاشا في هذه الحقبة المتقدمة من تاريخ السينما عن طريق استعمال نفس التقنيات المتاحة للآخرين. فما السر وراء ذلك؟

عندما تم عام 1898، أخرج ميليه فيلمه (الرجل ذو المئة رأس L'homme de 100 têtes) حيث استطاع عن طريق توليف آليتين (ميكانيزمين) السماح لأجزاء مختلفة مفككة من نفس الجسد أن تتحرك على طول فضاء التصوير. وابتداء من يومها، أصبحت طرق التوليف هذه تمثل، بالإضافة إلى مؤثر قطع التصوير، قاعدة إيهامات بصرية متعددة، وفي كل مرة، بالغة التعقيد والإتقان.

وإذا كانت أفلام الخدع أصبحت، مع مرور الوقت، مجرد موضوعة عابرة، فإن اقتباسات جورج ميليه الأكثر أهمية تتمثل في كونها ابتكرت طريقة لصنع أفلام أطول، تتضمن لقطات عديدة. أول مثال على ذلك فيلمه: (القمر على بعد متر واحد La lune à un mètre 1898)، وهو مقتبس عن إحدى فرجاته المصغرة الخارقة التي عرضها مؤخرا على مسرحه.

وهو ما يؤكد أن ميلييه ، شأنه في ذلك شأن كل سينمائي عصره ، كان يلجأ إلى المسرح ليعب من معين إلهامه .

يتكون فيلم (القمر على بعد متر) من مشاهد ثلاثة، يمثل الأول منها (المرصد) يراقب فلكي عجوز القمر من خلال مجهر، قبل أن يهزمه النعاس؛ المشهد الموالي يعرض للقمر وهو ينزل عليه ويتلعه؛ ثم يأتي المشهد الثالث والأخير الذي سوف يتعرف فيه الفلكي على إلهة القمر (يجدر التذكير، هنا، على أن عنوان الفيلم الأصلي هو: (حلم فلكي أو القمر على بعد متر)). لذا، فإن المشهد الثاني وبداية المشهد الثالث ينبغي أن يفهما على أنهما حلم الفلكي العجوز، الذي يستيقظ في منتصف المشهد الأخير، عندما تختفي إلهة القمر بواسطة خدعة إيقاف الكاميرا.

كان هذا فاتحة سلسلة طويلة من الأفلام صورت خلال العقدين المواليين، تم فيها استخدام المكون السردي لحلم سوف يتحول إلى حقيقة في لحظة حاسمة؛ غير أن الأهم في فيلم (القمر على بعد متر) يتمثل في كون فكرة الفيلم لا تدرك بشكل مباشر، ولعل مرد ذلك إلى أنه ما بين لقطة وأخرى لم يتم إنجاز إلا تغييرات بسيطة، بحيث يستعصي على المتفرج الانتباه مباشرة إلى الفرق بين ما يحدث لحظة يكون الفلكي مستيقظا، ولحظة يكون نائما. وبالنظر إلى أن أفلام تلك الحقبة كانت تعرض، باستمرار، مصحوبة بتعليق مواز للعرض (كما كان يحدث في عروض الفانوس السحري)، فإن ميلييه انتبه إلى الأسلوب الذي عالج به موضوع فيلمه لم يكن أسلوبا مثاليا، لذلك حاول

في فيلمه الخارق التالي أن يؤلف بين المشاهد الثلاثة بواسطة اندماج متسلسل، كما كان الأمر، من قبل، مع عروض الصور الشفافة Diapositives. أصبح ميلييه، ابتداء من يومها، يستثمر اندماجا متسلسلا ما بين كل لقطات أفلامه المقبلة، مع استثناء الحركة التي تتقدم من لقطة إلى أخرى بشكل مباشر، وبدون توقيت زمني. إن (القمر على بعد متر) لم يكن، بعد، فيلما طويلا، وإذن استغرق فقط ثلاث مرات أكثر من الأفلام الموحدة (معيارية) المكونة من 18 مترا (55 مترا أو ثلاث دقائق)؛ ولكن في عام 1899، شرع جورج ميلييه في تصوير أفلام تستغرق حوالي عشر دقائق، وتتكون من مشاهد عديدة مختلفة. أكثر هذه الأفلام أهمية (قضية دريفوس L'affaire Dreyfus 1899) التي اجتهدت في إعادة تصوير الحثيات والوقائع التي طوقت محاكمة القبطان دريفوس بواسطة مشاهد مكونة من ستائر مطلية.

بدأ ميلييه في تصوير (أنباء منشأة) عام 1897، غير أنها كانت تعرض وقائع من الحرب اليونانية-التركية لا رابط بينها، عبارة عن مشاهد معزولة تروج بشكل متفرق. وإن كانت الحركة في (قضية دريفوس)، أيضا، تشمل حوادث معزولة، بدون أن يقود أي مشهد فيها إلى الآخر مباشرة، فقد بيعت على أنها رواية مكتملة. فضلا عن ذلك، وبالنظر إلى سمات متعددة، كانت المراهنة المشهدية للفيلم تنبئ عن آفاق سينماتوغرافية متطورة. يظل الممثلون، في أكبر جزء من الفيلم، بعيدين عن الكاميرا،

ويومنون بشكل مبالغ فيه (كما كان الحال في معظم أفلام تلك الحقبة)؛ ولكن، عند عرض هجوم على محامي دريفوس في الشارع، يتبين أن الإطار المنتقى من قبل ميليه، والشكل الذي يقترب به المارة إلى الكاميرا يذكرنا بإطارات المشاهد الخارجية الخاصة بالأنباء. وعندما ينشب صراع في قاعة المحكمة ما بين الصحفيين المؤيدين لدريفيوس والمعادين له، تقترب الحركة، مجدداً، من الكاميرا وترتكها في الخلف بطريقة تصبح مع مرور الوقت بمنزلة أسلوب طبيعي للتعبير عن العنف. من الممكن أن تكون هذه الاستخدامات تمت بشكل تلقائي ومن دون تخطيط مسبق، خاصة وأن ميليه لم يهتم بتطويرها، بل استأنس استخدام المشهد التقليدي وآلية البانتوميم في معظم رواياته سواء الخارقة منها، أو ذات المؤثرات الخاصة.

مؤثر السرعة

إن شكلاً محدداً في تصوير نشرة الأنباء لعب دوراً مهماً في تطور السينما، وتحولها إلى شيء معتاد في حياتنا المشهدية. صحيح أنه من خلال الأعداد المرتفعة لسجلات الإنتاج الخاصة بالأفلام الواقعية والإخبارية إلى حدود عام 1898، يمكن ملاحظة أن أغلبها يقتصر على إعادة إنتاج تيمات موسومة بالغربة والطرافة: مشاهد إسبانية، أهرامات مصر، التي تظهر حتى في ملصقات العروض السينمائية الخاصة بالصالونات العمومية المتعددة، غير أن ذلك لم يمنع من ظهور بعض التقنيات السينمائية، السابقة لزمانها، مثل بعض حركات (الترافلينج) البدائي التي أنجزت عن طريق تثبيت الكاميرا

السينمائية في الناحية الأمامية لقاطرة تنطلق لتقطع مساحة أرضية معلومة. وابتداء من عام 1898، أصبح معظم السينمائيين يستخدمون هذه الخدعة، غير أن ج.أ. سميث G.A.Smith، أحد الإنجليز المستثمرين في المجال الفوتوغرافي، والذي التحق بالحقل السينمائي، ابتكر تقنية جديدة على قدر كبير من الأهمية.

في عام 1899، قام سميث بإنجاز فيلم يحمل عنوان (قبلة في النفق The Kiss In The Tunnel) التي كانت عبارة عن مشهد واحد، نط من النكت السينمائية الكاريكاتورية التي كانت شائعة في هذه الفترة. وقد رصد سميث، من خلال المشهد المصور، وضع سيد وسيدة يجلسان قبالة بعضهما داخل عربة قطار. وعبر نوافذ العربة لا يمكن رؤية إلا الظلام. وبعد لحظات قصيرة يتجه الرجل نحو المرأة يخلع قبعته ويقبلها. وعلى الرغم من أن الفيلم لا يتضمن إلا هذا الحدث، فإن سميث أصدر أوامره بأن يأتي هذا المشهد في الوسط بعد لقطتي البداية والنهاية؛ أما الأولى فترصد دخول قطار في نفق، بينما ترصد الأخيرة خروج القطار من النفق. وبهذا أمكن الحصول على ما أصبح يسمى في عالم الكتابة السينمائية (بالحركة المتواصلة) أو (تتابع الحدث). وقد تمت إضافة بعض التنويعات على هذه الأحداث المتتابعة، حتى إذا ما أقبل عام 1900، كان هذا الشكل من التصوير أمرا مألوفا لدى السينمائيين الذين سوف يقومون بإضفاء تنويعات فنية عليه، وهو ما سوف يسهم في نمو الشكل واللغة السينمائية وتطورهما.

نجح ج.أ. سميث، نفسه، في ابتكار تقنية تجزيء المشهد إلى أكثر من لقطة واحدة، أو بمعنى آخر، إنجاز تقطيع داخل المشهد نفسه مع الحفاظ على تتابع الحدث. وقد حقق ذلك أول مرة في فيلمه (Grandma's Reading) (1900) (Glass) الذي يرصد فيه طفلاً يلعب بعدسة جدته المكبرة التي تستعملها للقراءة. وبينما يظهر الطفل وهو ينظر إلى الجريدة، يظهر عصفور في قفصه، ثم عين جدته... إلخ، تنتقل بواسطة قطع مباشر من اللقطات الأولى لكل واحد من هذه الأشياء المؤطرة عبر قناع دائري أسود إلى أخرى أكثر بعداً عن الطفل الذي يتحرك بغرض تبئير موضوع مختلف.

من بين ابتكارات ج.أ. سميث، خلال هذه السنوات الأولى، استخدام مشهد آخر (مدمج في المشهد الأساس) من أجل التعبير عن أحلام إحدى شخصياته أو أفكارها، كما هو الحال مع (سانتا كلاوس Santa Claus 1898)، ففي هذا الفيلم نرى طفلين صغيرين يحلمان ليلة الاحتفال برأس السنة الميلادية بالأب نويل الذي ينزل من مدخنة بيتهما ويخرج من المدفأة، ويصور هذا الحلم من داخل قناع دائري في الركن الأعلى من صورة غرفة نومهما. وقد تم استعارة هذه التقنية (مثل غيرها من الوسائل السردية) من عروض الفانوس السحري، حيث تستعمل بنفس الطريقة ولنفس الهدف، ومن ثم أصبحت تقنية في أفلام تلك الفترة.

غير أن خير مثال على أستاذية ج.أ. سميث التقنية تكمن في فيلمه المتميز (البيت الذي شيده جاك 1901)؛ The house that jack built.

فإذا كان استخدام الحركة المعكوسة في السينما موجودا منذ اللحظة الأولى، بواسطة التعريض الضوئي البسيط، كما نجد في فيلم الأخوين لومير (هدم جدار 1895)، بحيث تعطي الدهشة الجمهور وهم يرون الجدار المهدم يعود ليشيد من جديد من تلقاء نفسه؛ فإن سميث قرر إنجاز نسخة مصغرة من هذا المؤثر بشكل مستمر، وقد حقق ذلك بأصعب طريقة ممكنة في فيلمه (البيت الذي شيده جاك): تشيد طفلة صغيرة قصر لعب، فيأتي طفل ويهدمه. وبعد عنوان يعلن (على العكس)، تظهر الحركة بشكل معاكس، بواسطة نفس الأجزاء التي تشرع في التجمع لتشيد القصر الأصلي من جديد. وقد تم إنجاز هذا المشهد صورة صورة من نسخة سالبة أصلية مع جهاز خاص مصنوع من قبل سميث نفسه. في البداية (كما يحدث في أيامنا هذه) تسحب النسخ الموجبة انطلاقاً من السالب، وتركها تمر بمجموعة من جهاز حيث يلمع نور. ومع ذلك، وبفعل خدعة (طباعة بصرية)، يفصل السالب عن الموجب، لتنتطب صورة السالب بواسطة عدسة على الموجب، ما يسمح بأن يسير الشريطان في اتجاهين عكسين إن لزم الأمر.

هكذا، وبفضل كل هذا المجهودات والتطورات، أخذت السينما عام 1900، تنبض بحياة وأسلوب خاصين، بمعزل عن أشكال التعبير الفني العتيقة، واستطاعت أن تنجز سلسلة من العناوين الفيلمية التي مهدت لتطور لغتها الفنية.

السينما باعتبارها فناً

بعد أن ابتدأت على شكل إعادة إنتاج فوتوغرافي بسيط للواقع، كشفت الأفلام عن مراميها الحقيقية المتمثلة في التحول إلى شكل تعبير فني جديد جدير بالاحترام.

بحسب جورج ميلييه (1861-1938): (الحدوث دائماً جيدة، سواء أكانت حقيقية أو متخيلة). وبعد العرض الأول للسينيماتوغراف اتصل ميلييس بأنطوان لوميير بغرض اقتناء الآلة والرفع من مستوى فرجه السحرية بمسرح روبرت-هودين. غير أن العجز رفض طلب ميلييه قائلاً:

(أيها الشاب، عليك أن تشكرني أولاً. هذا الاختراع ليس للبيع، ولكنك لو حصلت عليه فسيؤدي بك إلى الإفلاس. لا يمكنك استثماره اللهم من الناحية العلمية، فضلاً عن أنه يستحيل التنبؤ لهذا الاختراع بأي مستقبل تجاري).

على الرغم من أن أفلام لويس لوميير الأولى سبقت التجارب السينمائية المتأخرة، فإن لا الأخوين لوميير ولا معاصريهما استطاعوا أن يدركوا الأهمية الحقيقية لهذه الآلة التي اخترعت من قبلهما، ولا قدروا، بطبيعة الحال، قيمتها الجمالية. كانت الأفلام الأولى، في جوهرها، عبارة عن مشاهد متحركة، إذ إن الاعتراف بإمكانية استخدام الصور المتحركة، من حيث هي وسيلة درامية، جاء متأخراً نسبياً وبشكل بطيء.

والحق أن الفضل الأكبر يرجع لميلييه الذي قدم للعالم ابتكاراً ثورياً، بمقاييس عصره، تمثل في جعل الأفلام لا تكتفي بتصوير الحياة كما هي،

ولكن باستثمارها فنيا لتقديم نهايات مسلية (الفرجة). لقد زار ميليه لندن عام 1884-85 لمشاهدة عروض ماسكلين وكوك على مسرح البيكاديلي Piccadilly، وظهر جليا مدى إعجابه (بالسحر المشهدي). وقد استطاع عام 1888 أن يمتلك مسرح روبير هودين؛ مسرح السحر الباريسي المشهور، حيث تخصص في العروض المصممة مشهديا (ديكور وملابس...)، من دون أن يتأثر بتشاؤم أنطوان لومير! في عام 1896 اقتنى ميليه (جهاز عرض) روبيرت.و.بول Robert.w.Paul اللندني، واستطاع، بمساعدة خبير ميكانيكي أن يصنع كاميرا تسعفه في تصوير أفلامه الخاصة. صحيح أنه اعتبر الصور المتحركة، في البداية، مجرد حلية تكميلية لعروضه المسرحية؛ لكنه لم يفتأ أن انتبه إلى مدى أهمية أن يتحول من المسرح السحري إلى الإنتاج السينمائي الذي ينبغي أن يشغل اهتمامه الكلي. إن ما اكتسبه ميليه من مهارة وتنوع في ممارسته المسرحية أثرى تجربته باعتباره سينمائيا، وهما له أن يكون منتجا ومخرجا وكاتب سيناريو ومصمم ديكور، وفي بعض الأحيان، ممثلا رئيسا وعارضا للفيلم أيضا! لقد صمم ميليه وأنشأ أول استوديو سينمائي حقيقي في العالم؛ نوع من البناء الشتوي الزجاجي ذي الحجم الكبير، وذلك في ضاحية مونتريرول سوبوا Montreuil-sous-Bois بحيث انتهى من بنائه عام 1897. لقد صور ميليه ما بين عام 1896 و1913 أكثر من خمسمئة فيلم، تتوزع ما بين حيل بسيطة لا تعدى دقيقة واحدة، وحكايات ممتعة تُعرض في عشرين دقيقة أو أكثر. مستثمرا كل عبقرية التقنية باعتباره ساحرا مسرحيا. لقد اكتشف

ميليه، بسرعة فائقة، طائفة من خدع الكاميرا لم يلتفت إليها أحد قبله مثل: الحركة الجامدة أو الثابتة، العروض المزدوجة، الإيحاءات الواهمة، وغيرها من التقنيات التي تتجاوز بمكانته السينمائية حدود العبقرية؛ أفلامه ذات الخدع الماهرة تبدو موسومة بحيوية وإيقاع وقدرة فائقة على التجديد والابتكار.

والحق أن ميليه استلهم بعض أفكار أفلامه من بانتوميما ورقصات الباليه التي كانت تعرض في مسارح لندن وباريس، وكذلك من روايات الخيال العلمي التي برع في تأليفها جول فيرن Jule verne الروائي الفرنسي الشهير. ولعل أبرز الأفلام التي أسهمت في ترويح صورة ميليه بسوق السينما العالمي هي تلك التي استندت، في معالجتها السينمائية، على رواية كاتب الخيال الفرنسي جول فيرن (رحلة إلى القمر 1902). وقد كانت مفعمة بعبقرية ميليه، وبريقه المسرحي وبراعة استخدامه للمؤثرات المشهدة التي شكلت، في تلك الفترة من تاريخ الكون الفضي، ثورة فنية وتقنية بكل المقاييس.

لقد بلغت مسيرة ميليه السينمائية ذروتها عندما تم تعيينه رئيساً للمؤتمر الدولي لمنتجي السينما عام 1909. غير أن انهياره تم بشكل مفاجئ مباشرة بعد هذا التوقيع. إذ إن عمليات القرصنة التي تعرضت لها أعماله السينمائية، خاصة في أمريكا، عجلت بإفلاسه. فضلاً، بطبيعة الحال، عن عزوف جمهور تلك المرحلة عن استقبال الأفلام ذات الطابع الاصطناعي؛ فقد بدأت السينما تستثمر تقنيات أكثر راحة تلائم وضعها باعتبارها صناعة اقتصادية كبرى، وسوقاً تجارياً رائجا. ولذلك لم يكن في إمكان

سينمائي أعزل محدود الإمكانيات، مثل ميليه، أن يواجه أباطرة السينما الجدد برؤوس أموالهم الضخمة. وكان آخر فيلم أنجزه عام 1912.

إن اكتشاف الاحتمالات السحرية للكاميرا السينمائية، من قبل جورج ميليه، مهد لميلاد لغة الوسيط الجديد (السينما). ومع حرص السينمائيين، الواضح ولفترة طويلة، على تفضيل التصوير الثابت عن طريق حشر مجموعات أشخاص ضمن لقطات عامة، متعاملين مع الإطار السينمائي كما لو كان ركحاً مسرحياً، فإن النموذج المرفه للمصورين الفكتوريين اقترح إمكانيات تصويرية أخرى. ففي أحد أفلام الأخوين لوميير الأولى (طعام الوليد 1895) تم استخدام لقطة متوسطة P/M للأبوين صحبة وليدهما؛ يجلسون إلى مائدة الطعام. وفي عام 1900 استخدم الإنجليزي جورج ألبرت سميث اللقطات الأولى من فيلمه (جراندماس ريدين جلاس) سالف الذكر، من أجل خلق مؤثر كوميدي. وقد سبق أن ذكرنا، أيضاً، كيف أن أحد مصوري آل لوميير ثبت آتته على غندولة/مركبة وجاب بها قنال فينيسيا الكبير، مخترعاً بذلك ما أصبح يسمى في عالم الكتابة والإخراج السينمائي بالترافلينج Travelling. أما فيما يتعلق بحركتي القرب عن الموضوع المصور والبعد عنه فقد تحسنت، بشكل جيد، خلال العقد الأخير من القرن التاسع عشر.

إن التحكم في محتوى اللقطات الفردية مهد لظهور المعجم السينمائي. وبعد ذلك جاء دور النحو الفلمي. فالأفلام الأولى كانت بمنزلة صور

متحركة مكونة من لقطة واحدة في مشهد وحيد أو حركة منفردة. وكانت بياناتها السينمائية أشبه ما تكون ببطاقات بريدية، أو بتلك الشرائح التي كانت تستخدمها عروض المصاييح السحرية، أو بالمناظير، وأحيانا بصور النوادر والنكت التي تعرضها المجلات الهزلية. إن صور البيانات الصحفية حول قضايا تلك الفترة أوحى، أيضا، بفكرة إعادة بناء عدد غير محدد من الوقائع الدالة، رغم أنه في تسلييات مماثلة، لم يكن ثمة وجود لنية خداع.

انطلاقا من نموذج (المصباح السحري) تولدت، بسرعة، فكرة تجميع سلسلة متشابهة من المشاهد المصورة القصيرة، والتي كانت في الأصل، بمنزلة (لوحات حية Tableaux Vivants)، حول مواضيع مشهورة جدا، مثل: سلسلة بطولات رجال الإطفاء التي أنجزها براعة مصور إيدسون الشهير إيدوين. س. بورتر في فيلم (حياة إطفائي أمريكي Life of an American Fireman 1903). إن المنهج المستعمل من قبل بورتر في تصوير هذا الفيلم ليس مسبوقا في تاريخ السينما، وقد شكل، حينها، ما يمكن أن يعتبر ثورة تقنية بجميع المقاييس. لقد انتقى من أرشيف المطافئ سلسلة من المشاهد المتعلقة بحرائق ورجال مطافئ، وأضاف إليها لقطات أخرى مصورة من قبله، باستثناء لقطة أولى تضم قافلة سيارات مطافئ، ثم قام بتوليف كل ذلك بطريقة مختلفة، تماما، حتى يتمكن، في النهاية، من تقديم حكاية إنقاذ طفل من منزل محترق بطريقة متتابعة.

استطاع بورتر أن يحسن اكتشافه هذا في فيلمه المعتبر (سرقة القطار الكبرى 1930) حيث استخدم تقنيات توليفية أكثر تطوراً مثل: الحركات الموازية والمتعاقبة. فنجد، مثلاً، مشهداً يتقدم فيه اللصوص إلى مكان الجريمة؛ يتبعه مشهد آخر يبين عملية إسعاف موظف التلغراف، من قبل ابنته، بعد أن تركوه مصروعاً على الأرض؛ يتلو ذلك مشهد حفل يلجه موظف التلغراف ليشتيع خبر سرقة القطار. إن فعالية التقنيات الجديدة المبتكرة من قبل بورتر برزت بشكل جلي في ردود الفعل الطيبة التي تلقاها من جمهور تلك الحقبة. أما السينمائيون الذين تعاقبوا بعد بورتر، فقد استثمروا هذه التقنيات التركيبية للفيلم كل بطريقته الخاصة. ويكفي أن نشير هنا إلى أفلام الإنجليزي سيسيل هيوورث CECIL HEPPORTH لنذكر كيف تم تقليد أسلوب بورتر التولييفي، وتطويعه لتحقيق نتائج مذهلة. (انظر فيلم سيسيل (Rescued By Rover 1905).

والحق أن السينما اكتشفت، بسرعة، رسالتها باعتبارها وسيلة ترفيه شعبية أساس، وأن دلالتها وأسلوب أدائها يمكن أن يستمدان من أشكالها الأكثر شعبية: خيالات ميليه، خرافات الجن، تعثرات وسقطات المهرجين الأوائل، وقائع وأحداث مدرسة بورتر السينمائية...

ومع ذلك فإن السينمائيين البدائيين استطاعوا أن يحققوا بعضاً من طموحاتهم، وكانوا بحاجة إلى كثير من الاحترام والاعتراف بهم كفنانين، وقد نجحوا في خلق جمهور متميز واطب على حضور فرجاتهم في

المنتزهات وقاعة (الموزيك هال). وطلبا للانتشار تم تأسيس الشركة السينمائية للكتاب ورجال الأدب (SGAGL)، وذلك بنية تصوير العناوين الكلاسيكية للبريتوار الأدبي والمسرحي الحديث. سنتان بعد ذلك تم تأسيس شركة (أفلام الفن) التي شرعت في استقبال السيناريوهات المكتوبة من قبل الكتاب الأحياء والأكثر رواجاً، والبحث عن الممثلين والممثلات الأكثر كفاءة مثل: سارة برنهاردت Sarah Bernhardt التي لم يكتب لها أن تشارك في الإنتاج الفيلمي الأول لهذه الشركة (اغتيال دو ك دي كيز 1908L'assassinat du Duc de Guise)، وهو الفيلم الذي كان مصاحباً بتأليف موسيقي خاص من توقيع المايسترو سانت سينز Saint-Sens، ولكنها كانت حاضرة في باقي الإنتاجات التي توالى بعد ذلك بما فيها (سيدة الكاميليا 1911 La Dame aux camelias) و(الملكة إليزابيث 1912 reine Elizabeth La). غير أن السينما لم تك أبداً في صالح سارة برنهاردت، الممثلة البارة التي أدركتها الشيخوخة وبدأت تظهر عليها بعض أعراض الهستيريا. ولا حتى بالنسبة لكثير من منافساتها المتميزات. ورغم كل هذا، فإن على عشاق المسرح أن يعترفوا بجميل السينما التي هيأت لهم الوسيلة للتعرف على نجوم الركح العظيم للقرن التاسع عشر. في أيامنا هذه، تبدو إنتاجات (أفلام الفن) موسومة بإيقاعها المسرحي البين، بطيئة، خطابية ومتحذقة. ولكن، في زمانها، أسهم كل من ذوقها الحسن وصيتها الكبير في سمو المكانة الاجتماعية للسينما.

انتقلت هذه التجربة، المعدة، إلى إيطاليا، حيث اشغلت شركة (فيلم دارتي إيطاليا Film D'arte Italiana) على نصوص كل من شكسبير ودانتي وروايات إدوارد لايتون وهنريك سينكيويز Sienkiewics، التي أداها، سينمائيا، نخبة من ألمع ممثلي المسرح في تلك الفترة. أما في إنجلترا، فقد امتثل أمام الكاميرا كل من الشاب إيرفين Irving، وفرانك بنسن Frank Benson وجونستون فورب روبرتسون Johnston Forbes-Robertson وهربرت بريوههم Herbert Beerbohm وغيرهم كثير من نجوم المسرح الإنجليزي، بقليل من التوفيق أو كثير.

أما في ألمانيا فقد استهلت شركة أوتورين فيلم Autorenfilm مشوارها الفني عام 1913 بمعالجة سينمائية لمسرحية بول ليندو Paul Lindau (الآخر). وفي روسيا عرفت أفلام المرحلة شعبية كبيرة مثل (موت إيفان الرهيب 1909)، و(أوجينيو أونجين 1911) و(إله 1912 God)، وكانت الرقابة (القيصرية) تعتبر مثل هذه الأفلام غير مؤذية! وفي هنغاريا، أيضا، اعتبر الكتاب والممثلون الأكثر شهرة تعاملهم مع السينما مسألة منطقية وذات فائدة جمة.

لقد تركت تجربة (أفلام الفن) أثرا واضحا في مسيرة الكون الفضي، وأسهمت هيمنتها، بإيطاليا على وجه الخصوص، في تطور أسلوب أفلام تاريخية وفرجوية ميزت السينما الإيطالية دوليا سنوات ما قبل الحرب العالمية الأولى. إن الميل نحو الموضوعات التاريخية يعود إلى 1905، السنة التي أخرج فيها فيلوتيو ألبريني Filoteo Alberini (صحافة روما

(La presa di Roma). لقد حفز كل من أعمال شركة (أفلام الفن)، وإمكانية تصوير الأشرطة في المواقع الكلاسيكية الحقيقية، إلى إنتاج غلة معتبرة من الأفلام التاريخية ابتداء من عام 1909، وذلك بواسطة شركات سينمائية مثل: إيتالا Itala وأمبروسيو Ambrosio وأكيلا Aquila التي أخذت تنافس بعضها البعض بضراوة.

قمة هذه التجارب كان فيلم (كوفاديس 1912 Quo vadis) لآثريكو كوازوني Guazzoni Enrico، الذي حقق نجاحا دوليا منقطع النظير بفضل ديكوراته الفخمة، ومشاهد احتراق روما، وافتراس الأسد الضاري للمسيحيين في حلبة الفرجة، وغيرها من المشاهد المثيرة.

إن غزو (أفلام الفن) الإيطالية زرع هيمنة الأشرطة ذات البكرة الوحيدة على أنظمة العرض السينمائي في بريطانيا والولايات المتحدة، واستطاع أن يفند وجهة نظر المنتجين والموزعين التي كانت، إلى ذلك الحين، تعتقد في أن مقدرة التركيز عند الجمهور لا يمكن أن تستمر لأكثر من زمن بكرة واحدة! في البداية، كانت الأفلام، ذات جزئين أو ثلاثة أجزاء أو أربعة، التي تصل من الأقطار المجاورة متأثرة بموضة (أفلام الفن)؛ تستقبل بريية وشذوذ غريبين. ولكن في عام 1912 استطاع عارض الأفلام (أدولف زوكر Adolph Zukor 1873 - 1976) أن يرجح الكفة لصالح هذه الأفلام، وذلك بمبادرته إلى عرض الفيلم سابق الذكر (إليزابيث ملكة بريطانيا) بعد مغادرته الطوعية لشركة Patents company (Motion picture) التي كانت تهيمن على حركة

الإنتاج السينمائية، وتأسيسه شركته الخاصة (Players Famous). وتحت عنوان (ممثلون مشهورون لاإبداعات مشهورة) أنتجت الشركة الجديدة مجموعة من الأفلام ذات بكرات متعددة أو ما أصبح يسمى، منذ ذلك الحين، (بالأشرطة الطويلة). والحق أن النزاع بقي قائما إلى حدود عام 1913، حتى نجح فيلم (كو فاديس)، الذي تم عرضه في مسرح عتيق، في حسم المعركة لصالح الأشرطة الطويلة ضد تصورات المنتجين والموزعين المحافظين؛ فقد ظل الجمهور متابعا، باهتمام بالغ، مجريات الفيلم الذي استغرق ساعتين كاملتين ببويناته التسعة!. بهذه الطريقة تم تأمين فعالية الفيلم الطويل، ومستقبل السينما الأمريكية نفسه.

ميلاد صناعة

(بعد إنشاء ما سوف يصبح أول استوديو سينمائي، كان على توماس إيديسون أن يجد حلا للاحتكاك المستمر بخصوص ترخيصات عدد من الأدوات والآليات الصناعية. في كثير من الحالات كان افتتاح استوديو جديد يأتي بتحفيز من صرامة رقابة توزيع الأفلام وعرضها. وبينما كان الصراع يحتد، كانت عجلة البحث عن معادلات جديدة تسابق الزمن؛ مثل: إنتاج أفلام اقتصادية ذات مردودية جيدة، والتي قادت إلى ولادة حكايات بشكل متزايد، وسلاسل سينماتوغرافية. ويعتبر لويس فوياد Louis Feuillad المثال الأوضح على هذه الطريقة في تقديم القصص السينمائي. إن ميلاد هوليوود جاء نتيجة رغبة المنتجين في استغلال العوامل المحفزة التي توفرها الأراضي المستحدثة البكر لكاميرات هذه الصناعة الوليدة. فأضواء كاليفورنيا صارت ترحب بكل شركات الوطن في الجهة الأخرى لاكتشاف استوديوهاتها المجهزة).

أوائل الاستوديوهات السينمائية

كان إخراج الأفلام، إلى حدود 1900، في أيدي بعض المخترعين والسحرة التقنيين، الذين لم يكونوا على استعداد لاستثمار الأموال الطائلة في مجرد حب الاستطلاع. ولكن الذين حولوا حب الاستطلاع هذا إلى تجارة مزدهرة مربحة هم التجار الجسورون.

كان الساحل الشرقي للولايات المتحدة فضاء ميلاد الإنتاج السينمائي؛ فبالنسبة لعام 1909 كان إنتاج الأفلام السينمائية رهن هيمنة مجموعة ثلاثة عشر صانعا اتحدوا ضمن شركة Motion Picture Patents Company، برئاسة توماس آلفا إديسون. وبما أن إديسون كان حصل على ترخيص كاميراته السينمائية، فقد أخذت شركته تستعير أفلامها للمؤسسات التي تستعملها مقابل أداء أجر محدد. بل إنها جندت رجالا يجوبون المختبرات والاستوديوهات المختلفة رصدًا للكاميرات غير المرخصة؛ وفي كثير من الأحيان ينخرطون في نزاعات خطيرة تؤدي إلى إيقاف التصوير بهذه الاستوديوهات، واحتجاز الأجهزة، وإتلاف النسخ السالبة للأفلام وآليات التصوير، وتخريب أجزاء من المختبرات، بل إن هذه الأحداث كانت تخلف، أحيانا، جرحى وقتلى! وقد دفعت هذه الوقائع طائفة من المنتجين السينمائيين المستقلين إلى مغادرة الساحل الشرقي في اتجاه الجنوب والغرب والمناطق المشمسة الأخرى التماسا لأمان وحظ أوفرين. غير أن هذا الهروب كان، في جوهره، هروبا موسميا فحسب، إذ إن فرق الإنتاج كانت تستغل فصل الصيف للعودة، من جديد، إلى الساحل الشرقي!

سبقت الإشارة إلى أن أول استوديو سينمائي شيده إديسون هو ماريا السوداء Black maria، وقد تم إنشاؤه في نيو جيرسي New jersey عام 1893. وكان يضم كل المكاتب الإدارية الخاصة بشركات إديسون، ولكن هذا الموقع كان مؤقتاً، إذ مع مطلع القرن الجديد انتقلت الإنشاءات السينمائية الرئيسة إلى ضواحي مدينة نيويورك. فأنشأ إديسون بدوره عام 1908 استوديو كبيراً من الطراز الحديث، مجهزاً بكل أنواع الوسائط.

كان الوجه السينمائي المهم الذي أنجز معظم أفلام إديسون البدائية هو الإنجليزي وليام كينيدي لوري ديكسون Williams Kennedy Laurie Dickson، والذي ينبغي أن تنسب إليه معظم الابتكارات السينمائية المرخصة باسم إديسون. ومع ذلك، ففي عام 1895 اتحد مع الأمريكيين من خلال موتوسكوب The American Mutoscope وبيوغراف كمباني Biograph Company لتصميم وبناء استوديو دائري شبيه بـ(بلاك ماريا)، ولكن استناداً إلى أساسات خرسانية أفضل. في عام 1908 استهل السينمائي الشهير د.و. جريفيث Griffith عمله مع البيوغراف بإدارة ممثلات شهيرات من عيار: ماري بكفورد Mary Pickford وليليان ودوروثي جيش Gish. عشر سنوات بعد ذلك شيدت البيوغراف مركباً سينمائياً حديثاً في حي برونكس Bronx النيويوركي.

مشاريع من أجل المستقبل

في عام 1897 حول كل من ج. ستوارت بلاكتون J. Stuart Blackton وشريكه ألبرت سميث Albert. E./Smith جهاز عرض إديسون إلى كاميرا، وافتتحا استوديو صغيرا في عليّة مبنى مورس Morse في منهاتن Manhattan. وهو ما أصبح يعرف، فيما بعد، بأمرىكان فيتاغراف The American Vitagraphe Inc. وبعد مرور سنوات قليلة أسسا استوديو أكبر من الأول في لونغ إسلند Long Island. وفي خريف عام 1911 توجه المخرج رولين ستورجيو Rollin. S. Sturgeon بصحبة فرقة تصوير إلى سانتا مونيكا Santa Monica بكاليفورنيا، واشتغل طوال فصل الشتاء في الاستوديوهات الجديدة التي شيدت على شارع أوسيان Ocean avenue. ومن الطريف الإشارة إلى أن الثوري الروسي الشهير ليون تروتسكي Leon Trotsky اشتغل في مؤسسة أمرىكان فيتاغراف من خلال فيلم زوجتي الرسمية My official Wife باعتباره مستشارا فنيا، وذلك عام 1914.

في عام 1907 تم تأسيس شركة كاليم Kalem التي اعتمدت على فريق من المتعاونين الثابتين، شمل كلا من الممثلات هيلين هولمز Helen Holmes وجين كونتييه Gene Gauntier، وكذا المخرجين روبرت فينيولا Robert Vignola، جورج ميلفورد George Melford، وسيدني أولكوت Sidney Olcott؛ هذا الأخير الذي قام بجولة شملت إيرلندا ومصر وفلسطين في

مستهل القرن. وقد تمكنت شركة كاليم لاحقا من خلق مراكز دائمة للإنتاج السينمائي بنيو جرسى، كاليفورنيا وفلوريدا.

وفي عام 1910 استقرت شركة الإنتاج الفرنسية الجريئة (الإخوان باتي Pathé Freres) في مخزن تجاري بالولايات المتحدة الأمريكية؛ وحولته إلى استوديو سينمائي، وعينت مسؤولا عنه ج.أ. بيرست J.A. Berst الذي أعطى الانطلاقة لسلسلة من الأفلام والنشرات الإخبارية ذات (الأسلوب الأمريكي) نفذ مخزونها في كل أنحاء العالم. وتمكنت شركة الإخوان باتي، بحلول عام 1912، من إكمال تجهيز استوديوهات حديثة في مدينة جيرسى Jersey city حيث شرعت في إنتاج المسلسل الأسطوري مغامرات بولينا The Perils of Pauline ابتداء من عام 1914. بموازاة مع ذلك قامت شركة إنتاج فرنسية La Eclair بتصميم وبناء استوديو حديث جدا في فورت لي Fort Lee بنيو جيرسى. وهكذا، أصبحت الإكلير، بحلول 1912، جزءا من المنشأة السينمائية الحديثة أونيفرسال فيلم مانوفاكچورين Universal Film Manufacturing. موزعة أفلامها من خلال التنظيم الجديد. بيد أنه، لسوء الحظ، التهم حريق عام 1914 معظم الاستوديو، ولم ينج من الحريق إلا ورش الإنتاج.

وكان ل. ج. سيلزنيك Lewis. j. Selznick استقر، في مطلع عام 1912، بنيو جرسى، التي أصبحت في وقت وجيز عاصمة السينما بالشمال الأمريكي، وكان، قبل ذلك، المدير المنتدب للإيست كوست أونيفرسال فيلم East Coast Universal Film ، وقد حظي بدعم من شركة استثمار في

وول ستريت Wall Street، مع مساهمة شركة مبيعات بريد شيكاغو التي يديرها آرثر سبيجيل Arthur Spiegel. لقد تعاون الرجلان على إنشاء شركة إكيتابل بيكتشر Equitable Pictures، التي انطلقت، بعد ذلك بقليل، برفقة شركات أخرى حتى آلت إلى الورد بيكتشر The World Pictures، التي كان من مخرجيها المعروفين ألبرت كابياني Albert Capellani وإميل شوتار Emile Chautard وموريس تورنور Maurice Tourneur. كانت نجمتها الرئيسة كلارا كمال يونغ Clara Kimball Young. وتخصصت أفلامها ذات الدخل الكبير بقضايا الحب، والدراما والكوميديا التي شخصتها نخبة من الممثلين المرحلة من أمثال ليليان راسل Lillian Russell وأليس برادي Alice Brady وماري دريسلر Marie Dressler، وإلين هاميرستين Elaine Hammerstein والكوميدي ليو فيلد Lew Fields.

شيوخ تعالب

دبر وليام فوكس William Fox، مالك سلسلة سينمات الساحل الشرقي، بعد أن تم تجاهله من قبل أعضاء باتنت كومباني Patent company، شروط الهيمنة على سوق الإنتاج السينمائي في المنطقة. إذ إنه أسس أول شركاته للإنتاج السينمائي، وعرض أول أفلامه الطويلة (كان ثمة خداع) A Fool There was 1915. وبفضل هذا الفيلم أصبحت تيدا بارا Theda Bara نجمة كبيرة بين عشية وضحاها! منجزة بذلك سلسلة من أفلام مصاصي الدماء Vampirs. تكون أول استوديوهات فوكس من صحنين

(فضاءين) للتصوير أشبه ما يكونان بغطاءين زجاجيين عملاقين! وظل هذا الصرح ملكيته الأكثر أهمية إلى حدود عام 1919 حيث انتقل إلى نيويورك ولوس أنجلوس. إن أول مخرج تعاقد معه وليام فوكس هو ج. غوردون إدوارد Blake Edwards J. Gordon Edwards. جد السينمائي الشهير بلاك إدوارد. تعاقد فوكس كذلك مع هربرت برينون Herbert Brenon مخرج الأونيفرسال، وكذلك مع راوول والش Raoul Walsh المساعد الشاب لأسطورة الإخراج الأمريكي د.و. جريفيث.

رائد آخر من رواد السينما العالمية هو الكولونيل وليام سليج William Selig ، مالك شركة سيليج بوليسكوب فيلم Selig Polyscope Film بشيكاغو. وقد تخصصت في إنتاج الأفلام الدراماتيكية المصورة في الفضاءات الداخلية، مع انفتاح محدود على أفلام الويسترن Westerns، رغم أن سليج كان أول منتج يتعاقد مع راعي البقر Cowboy توم ميكس Tom Mix.

في عام 1907 أرسل الكولونيل سليج مخرجه فرنسيس بوغس Francis Boggs ، ومدير استوديوهاته توماس بيرسون Tomas Persons إلى كاليفورنيا، حيث صوروا المشاهد الخارجية للعرض الجديد الخاص بالكونت دي مونت كريستو The Count of Monte Cristo، وكانت المشاهد الداخلية صورت في استوديو بشيكاغو.

سنوات بعد ذلك، أسس الكولونيل سليج استوديو بالساحل الغربي، وبالضبط، في المنطقة الشهيرة اليوم بإيكو بارك لوس أنجلوس Echo Park. ثمة وجود أيضا لمجموعة من الشركات السينمائية الصغيرة غير مسجلة مثل نيويورك موشن كومباني New York Motion Company، وكذلك كيستون Keystone ماك سينيت، والأندبندنت موشن بيكتشرز كومباني (IMP) Independent Motion Picture Company التي سوف تعرف في وقت لاحق بالأونيفرسال فيلم مانوفاكچورين كومباني Universal film Manufacturing Company. ثم شركات أخرى استقرت بفلوريدا، كوبا، وحتى في تكساس وأوريغون وكاليفورنيا لكي تضمن الإفلات من مدهمات عصاة إديسون في الساحل الشرقي، كما سبقت الإشارة إلى ذلك. وقد وجد المنتجون في منطقة كاليفورنيا، فضلا عن اتساع رقعة الحرية والاقتراب من الحدود المكسيكية، طقسا رائقا وشمسا ساطعة طوال فصول السنة. بالإضافة إلى مشاهد طبيعية متنوعة؛ بمعنى آخر كل ما يحتاجه التصوير الخارجي. حتى إن الشركات المسجلة التي تستعمل كاميرات إديسون المرخص لها انتهت إلى الاستقرار في المنطقة الغربية، على الأقل أثناء شهور الشتاء. وهو نفس ما فعله باليوغراف Biograph رائد السينما الأمريكية دافيد. و. جريفيث.

كل الاستوديوهات الكبرى تم تشييدها في السنوات الأولى للقرن العشرين. وعندما وصل المنتجون الأوائل إلى كاليفورنيا بدأت حملة شراء

الأراضي وكرائها بأثمان زهيدة. وقد شكلت جبال هوليوود مشاهد مثالية لأفلام الوستيرن Westerns الشعبية؛ إذ إنها وفرت مناظر مفتوحة، وطرقاً متربة ملائمة لمطاردات الخيول.

لوس أنجلوس، بدورها، اعتبرت مزوداً رخيصاً بالماء والطاقة الكهربائية الصادرة عن قناة لوس أنجلوس الحديثة. وهو ما ساعد على استقرار صناعات أخرى، مثل صناعة البترول، والقطن، وتعليب الفواكه الجافة والسّمك، فضلاً عن انتعاش القطاع السياحي. وهكذا، بمرور الوقت، بدأت نيويورك تفقد ملامحها باعتبارها مركز الإنتاج السينمائي لحساب لوس أنجلوس، محتفظة، فقط، بكونها مركزاً مالياً إلى حدود أيامنا هذه.

استوديوهات هوليوود

كان كارل ليمبل Carl Laemmle من شركة IMP من الأوائل الذين انتبهوا إلى أهمية المناظر الطبيعية الخارجية لكاليفورنيا. إذ إنه أنشأ لأونيفرسال فيلم فاكترين، وبدأ يصمم وينني الاستوديو الدائم، في وادي سان فرناندو في الجهة الأخرى من جبال هوليوود. وافتتحه، بشكل رسمي، في شهر مارس 1915. لقد اعتقد ليمبل أن الاستوديو الذي أسسه سوف يكتفي بذاته، وأنه، والأجواء المحيطة به، سوف ينظر إليها على أنها جزء من مدينة، بخدماتها البوليسية والإطفائية. وكذلك كان؛ بحلول عام 1917 أصبحت المدينة الكونية La Universal City تتمتع بمشفى ومطعم ومرآب، بل وحديقة حيوانات أيضاً!. وقد تم فيها تصوير عدد كبير من أفلام الوستيرن

التي شخّص أدوارها كل من هوت جيسون Hoot Gibson ، وهاري جاري Harry Gary ، وغيرهما كثير . أفلام من قبيل زوجات تافهات 1922 Foolish Wives ، وأحذب نوتردام The Hunchback of Notre Dame ، وشبح الأوبرا 1925 The Phantom Of the Opera . وهكذا أصبحت أونيفرسال شركة سينمائية على كل لسان .

ويعتبر المثلث The Triangle من بين الاستوديوهات الأولى التي تم تشييدها بهوليوود؛ توليفة مبدعين أكفاء هم:

توماس إنس، ماك سينيت، ود.و. جريفيث الذي غادر البيوغراف عام 1913. كان هذا الاستوديو، فيما سبق، مأوى شركة كنيماكولور Kinemacolor، الواقعة في تقاطع الطرق بين شوارع سانست وهوليوود. ومع مرور الوقت أصبحت هذه المنشأة تعرف باسم (استوديو جريفيث) حيث تم تصوير فيلم د.و. جريفيث الشهير

(ميلاد أمة 1915 The Birth Of Nation) و(تعصب 1916 Intolerance).

أما ميلاد شركة جيسي لاسكي فيتور بلاي Jesse Lasky Feature Play Company فسوف يتم في مستودع قديم بالأراضي المتاخمة لمنطقة سلمى وفيني بهوليوود عام 1913، على يد كل من جيسي لاسكي وسام غولدفيش غودوين، وسيسيل.ب. دي ميل Cecil B/De Mille الذي قام بإخراج أول شريط (ويسترن) طويل في هوليوود تحت عنوان (الرجل المحارب 1913 The Squaw Man) باسم مستعار هو أوسكار أبفيل Oscar Apfel.

وأدى الدور الرئيس في هذا الفيلم الممثل المسرحي المعروف آنذاك داستين فارنام Dustin farnum. سوف يعرف استوديو هذه الشركة باسم فاموس بلاير لاسكي، وهو رائد استوديوهات بارامونت الشهيرة.

نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين سوف تشهد ميلاد آلاف صالات (نيكيلوديوم Nickelodion) التي سوف تنتشر على طول الولايات المتحدة، وتلتهم كمية ضخمة من الأفلام ذات البكرة الواحدة والبكرتان في برامج مختلفة تعرض بشكل يومي. ومع كل ذلك؛ لا أحد من صناع السينما كان يعتقد في أن هذا الأمر يمكن أن يستمر مدة طويلة. لذلك كانوا يقتصرون على إنجاز عمليات صغيرة، بطبيعة الحال، في منشآت مكررة، مرتابين من استثمار كميات كبيرة من المال في هذه المشروعات المؤقتة!

لقد اعتقد إديسون، مثله مثل كثير غيره، في أن وابل المال هذا سوف ينتهي إلى فناء. غير أن واقع هذه الصناعة كان يعكس شيئا مخالفا تماما لما اعتقده الجميع؛ إذ ما أن انسحب شركة إنتاج من الميدان حتى تعوضها شركتان جديدتان! وبلغت طلبات الأفلام السينمائية، الطويلة منها على وجه الخصوص، عام 1913 مستويات غير متوقعة، وهو ما جعل المستثمرين الكبار يقتنعون بأن الصناعة السينمائية ليست، بحال من الأحوال، صناعة مؤقتة، وإنما هي ظاهرة قائمة ومستمرة. فهذا الحقل الاقتصادي يقتضي منهم كثيرا من الاهتمام... واستطاعوا، بحلول عام 1917، أن يشيدوا

منشآت سينمائية متعددة في أرجاء الولايات المتحدة شرقا وغربا. ثم إنهم تبنوا مخططات السينمائيين الرواد الأكثر شعبية، وبدأت الكتابة حول صناعة السينما باعتبارها (إحدى أكبر القوى على وجه الأرض). بعض تلك الاستوديوهات العتيقة لا تزال تعمل إلى يومنا هذا؛ تنتج أفلامها الخاصة، وتوفر كراء مواقع التصوير وآلياته وتقنياته لطائفة من شركات الإنتاج الخاصة الحديثة.

الاستوديوهات الأوروبية الأولى

الحق أن استوديو إديسون الشهير (ببلاك ماريا)، وكل الأكواخ المشيدة على أسطح المنشآت من قبل السينمائيين الأمريكيين الرواد لم تكن أكثر من بنايات عابرة؛ إذ إن أول استوديو سينمائي احترافي بالمعنى الدقيق للكلمة تم تشييده في فرنسا.

كان جورج ميليس أول من اكتشف إمكانية إخضاع الأفلام لمشاهد مصممة عوض الاكتفاء برصد الواقع. من هنا تولدت الحاجة إلى أن يتوسل السينمائيون بتجهيزات مخصوصة. وفي مايو 1897 أنشأ ميليس، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، استوديو خاصا في مونترويل سو بوا Montrueil-sous-Bois؛ بمنزلة ركن يقع بين شارع فندق المدينة ودرب فرانسوا دوميرغ François Domergue على شكل مبنى شتوي زجاجي (17/6 م)، إحدى واجهاته شفافة، والأخرى لماعة، كما يمكن فتح جانبيه من أجل رحابة المساحة المتوفرة. ثم إن نظام النوافذ المنجز في هذا البناء

يسمح بالتحكم في كثافة الضوء. تضمنت التجهيزات، أيضا، ورشا لطلاء الديكورات، ومخازن، وخزانات ملابس، ومرافق أخرى. وتحت الركح (خشبة المسرح) يوجد ثمة قبو مفتوح يسمح بإنجاز ما يتطلبه الفيلم من (مؤثرات خاصة) بواسطة سلسلة معقدة من الحيل والأجهزة الصغيرة.

لقد اعتقد ميليس عام 1900 في أهمية توسيع الاستوديو، وقد نفعت الإنشاءات الجديدة خلال ما تبقى من مسيرته كسينمائي. وبعد إخراج فيلمه الأخير، تحول الاستوديو إلى مسرح صغير، استمر في إدارته حتى نهاية مسيرته الفنية. وقد استمر هذا البناء بعد وفاة صاحبه باعتباره رمزا رائدا من رواد السينما الأوائل إلى ما قبل نهاية الحرب العالمية الثانية.

وكان علينا أن ننتظر إلى حلول عام 1912 لكي يتم الاحتذاء بميليس من قبل وجه سينمائي فرنسي آخر معروف هو شارل باتي Charle Pathe، الذي أسس بعض الاستوديوهات الضخمة في فنسين Vincennes. متوفرة على شتى أنواع الوسائط والقروض المالية.

أما الرواد السينمائيون البريطانيون لنهاية القرن التاسع عشر فكانوا أقل عزما على الاحتراف السينمائي. ومنهم سيسيل هيبورث الذي شيد كوخا خشبيا في حديقة منزله، واستعمله استوديو للتصوير ما بين عام 1898 و1899، وقلده بعد ذلك سينمائيون آخرون. إن التكوين المعتاد للاستوديوهات الإنجليزية العتيقة يتمثل في منصة خشبية مرتفعة عن الأرض بجدار واحد في العمق (في الغالب بباب و نافذة) يمكن تزيينه بالديكور المناسب ليعكس المنظر المراد

تصويره. وقد طور كل من جيمس ويليامسون James Williamson وجورج ألبرت سميث George Albert Smith هذه البنيات البدائية بوضع أسقف زجاجية وأبواب جرارة من أجل مقاومة تقلبات الطقس المعتادة في بريطانيا. غير أن الاستوديو السينمائي الأكثر شهرة في إنجلترا نهاية القرن التاسع عشر أسسه روبرت وليام بول Robert W Paul في سيدني رود Sydney Road، New Sothgate، London بلندن. وقد وصفه لشركة كينيماتوغراف البريطانية عام 1936 بالعبارات الآتية:

(يتألف من ركح يرتفع عن مستوى الأرض محميا ببنية حديدية وأبواب جرارة وسقف زجاجي موجه نحو الشمال... يتميز الركح ببوابات ونوع من الجسور المعلقة التي تسمح بتنفيذ طائفة من المؤثرات المختلفة...).

لويس فوياد Luis Feuillade

عند نهاية القرن التاسع عشر، بدأ السينمائيون الفرنسيون يستثمرون شكلا جديدا من أشكال الترفيه السينمائي؛ أفلام الحلقات، أو السينما الروائية (Cine-Novels)، كما أصبح يطلق عليها في أوروبا. وهي طائفة من السلسلات البوليسية التي اكتسبت شعبية كبيرة خلال سنوات الحرب العالمية الثانية، وكانت تمجد المغامرات العجيبة لأبطال المجلات المصورة وأشراؤها. إن المخرج الأكثر شهرة لهذه النوعية من الأفلام هو السينمائي الفرنسي الشهير لويس فوياد الذي أضفى تولىفه للصور الواقعية والمتخيلة على حقل الشاشة العجائبية أبعادا أكثر جدة وإثارة.

لا شك في أن لويس فوياد من الشخصيات الأكثر جاذبية في تاريخ السينما الفرنسية. اشتغل مع ليون غومون Leon Gaumont خلال عشرين عاما، تسعة عشر منها كمدير فني ورئيس استوديو، وقد أخرج فوياد في هذه الفترة ما بين 500 إلى 700 فيلم، ولكن، القليل فيها ما استند إلى قصص أو سيناريوهات أصلية؛ ما كان يهم فوياد، بالدرجة الأولى، هو كسب المال وإرضاء الجمهور، لذلك كان ينظر بعين الريبة والاحتقار إلى كل نزعة تجريبية (فنية).

ومع ذلك، وبالنظر إلى التصورات العابرة التي مكنته من إنجاز سلسلة غير متناهية من الكوميديات التافهة والميلودرامات المسيلة للدموع، صور فوياد سلسلة عجائبية متنوعة مثل: فانتوماس 14 - 1913 Fantômas، ومصاصو الدماء 16 - 1915 Vampires The وجوديكس 1917 - 1916 Judex. اكتشاف هذه الأفلام في الستينيات جعل منها روائع سينمائية حقيقية.

ولد فوياد في لونيل، على مقربة من مونبيلي Montpelier في 19 فبراير 1873، من أب تاجر وأم ربة بيت، تلقى تعليمه الأولي بلونيل، ومنذ وصوله إلى باريس عام 1898 إلى عام 1902 وهو يشتغل في دار النشر الشهيرة (دار الصحافة الجيدة).

أخذ يهتم، بعد ذلك، بالصحافة، وأسس مجلته الخاصة (الطماطم La Tomate)؛ منشور ساخر لم يعمر أكثر من ثلاثة شهور. وبحسب (المجلة العالمية) المرموقة، فإن فوياد كتب نصا تاريخيا طويلا تحت عنوان (جذور جريمة تاريخية) يحكي عن صبي محظوظ جدا، يمكن أن يكون لويس السابع

عشر، سوف يموت خلال الثورة الفرنسية رغم وفرة حظه العجيب. هيمن هذا الموضوع على عقل فوياد منذ طفولته، وزكاه، ربما، ولعه الدائم بعالم الألغاز والشخصيات المزدوجة ورحلات الهروب البعيد، وهي سمات تتبوأ مكانة بارزة بين مجمل أعماله.

تعاقد فوياد عام 1905 مع شركة غومونت. اقتصر في البداية على توفير سيناريوهات، ولكن بعد انصرام شهور قليلة، شرع في إخراج كوميديات خفيفة ودرامات. وفي نهاية عام 1906 انتقلت المتألقة أليس جاي Alice Guy مديرة الاستوديو، برفقة زوجها المصور البريطاني هربرت بلاشي Herbert Blach إلى برلين ونيويورك ليعطيا انطلاقة استوديوهات غومونت الجديدة هناك. وقد أقنعت أليس شركة غومونت بمنح فوياد الفرصة لينوب عنها. في فبراير 1907 أصبح فوياد المدير الفني لشركة غومونت. يتقاضى أجر 125 فرنكا فرنسيا في الأسبوع، فضلا عن نسبة مئوية من الأرباح. لقد بذل كل طاقته في العمل، وإلى حدود عام 1913 صور حوالي تسعين فيلما في السنة، تشمل كوميديات، فرجات روحية وتاريخية، قصصا بوليسية ومسلسلات.

بيان واقعي

في مستهل عام 1907 طالب ليون غومون موظفيه، إثر مشاكل مالية، بقليل من التقشف. فاستجاب لويس فوياد، على الفور، من خلال إنجاز سلسلة تحمل عنوان الحياة كما هي 13 - 1911 La vie telle qu' elle est. هذه

السلسلة التي تتكون من ستة عشر فيلما اعتبرت بمنزلة عينات من الواقعية المنزلية، وتم تصويرها بميزانية مالية منخفضة. وقد حول فوياد هذه الحاجة إلى عادة سينمائية مؤسس لها نظريا، كما يظهر من البيان الفصيح الذي أصدره بهذا الخصوص مؤكدا على أن أفلامه تسعى (لتقدم الواقعية على الشاشة لأول مرة) وأن المشاهد التي يقدمها (تعرض الأشياء والأشخاص كما هي، في الحقيقة، لا كما ينبغي أن تكون).

لسوء الحظ، لم تتل تجارب الواقعية الأولى، هذه، إعجاب الجمهور، فبدأت السلسلة تشمل، مع مرور الوقت، موضوعات سجال وجدل، كما هو الحال مع فيلم (الفأرة البيضاء 1911 La souris Blanche) حيث سيرث عازبان منزلا مشكوكا في سمعته، وعندما ينتبهان إلى الدخل الكبير الذي يدره عليهما يتشبهان به. كان هذا الفيلم سببا في حملة شنتها المجلات السينمائية الفرنسية المتخصصة على فوياد؛ واتهمته باستثمار البورنوغرافية (الإباحة)، ولعل الضجة التي أثارت حول الفيلم كانت سببا في تقاطر الجمهور على صالة العرض لمشاهدته!

صور فوياد، بعد ذلك، سلسلتين شعبيتين اعتمادا على نجوم صغار. سلسلة رضيع 13 - 1910 Bebé وكانت من بطولة نجم صغير ذي موهبة كبيرة هو كليمون أبيلارد Clément Abélard، وسلسلة بوتيد-زان 16 - 1912 Boutde-Zan التي أعاد صياغتها لتلائم العفريت الصغير الرائع الذي استثمره فوياد مرة أخرى في جوديكس.

عبقري الجريمة

موازاة مع النجاح منقطع النظير الذي حصده فيلم (فانتوماس) لعبقري الجريمة لويس فوياد، كان ثمة وجود لكاتيين شعبيين حققا هما أيضا شهرة كبيرة بفضل سلسلة الروايات البوليسية التي عكفا على كتابتها؛ الكاتبان هما بيير سوفيفستر Pierre Souvestre ومارسيل ألان Marcel Allain. لقد ألفا، إلى حد الآن، اثنين وثلاثين قصة من سلسلة فانتوماس، اشترت شركة غومون حق نقلهما إلى الشاشة الفضية. لقد صور فوياد هذه الأفلام بتعاون متناغم مع الكاتبين، اللذين كانا حاضرين أثناء التصوير في مرات عدة، بل إن تدخلهما كان حاسما في بعض المواقف الارتجالية. ومع ذلك، فإن فانتوماس فوياد لم يكن مسلسلا أصيلا؛ فهو يتألف من أفلام اكتفاء ذاتي أخذت تعرض على فترات خلال عام 1913-14، وتتراوح مدتها ما بين ثلاث بكرات إلى خمس. ولكن مع فانتوماس ولد فوياد الحقيقي.

على الرغم من الطابع التشيطي والترفيهي الذي اتسم به فيلم (فانتوماس)، فإن عرضه، في أيامنا هذه، يفتقد كثيرا من الفرادة، وذلك بسبب تكرار مشاهدته السينمائية المزعجة، وأجوائه الدرامية الحارجية. حتى بطله الرئيس روني نافار René Navarre، نفسه، أضحي يفتقد إلى التضامن وروح المرح التي افتقدتها، أيضا، شخصيات مصاصي الدماء وجودي كس. ومع ذلك، يظل فيلم (فانتوماس) متمتعا بعدد لا

يحصى من السمات الفنية المخصوصة؛ ففيه تبرز الواقعية بالفانتازيا بسحر لا يصدر إلا عن منهج فوياد المتفرد؛ قد ينهزم الشر في النهاية، لكنه في الطريق إليها يتفتح ويزدهر. مريح فوضوي.

جرائم شيطانية

بعد سلسلة (فانتوماس) لم يقدم فوياد شيئاً ذا بال إلى حدود الحرب العالمية الأولى. حيث تم تحفيزه في شهر مارس 1915 ليعود إلى تصوير بعض الخدع الصغيرة والأفلام التاريخية. ولكن في شهر يونيو من نفس السنة تم الترخيص له بالمغادرة لأسباب صحية. وعاد إلى باريس ليكتشف أنها لم تعد باريس التي يعرفها. كان معظم الممثلين والتقنيين قد انخرطوا في الجيش، وبدأت ندرة الأموال والتقص في استهلاك الكهرباء سمتين لازمتين للحياة الباريسية. ومع ذلك، فإن كل هذه العوامل أسهمت في إغناء رائعته المقبلة. كان فيلم (مصاصو الدماء) Vampires أكبر نجاحات فوياد على وجه الإطلاق، إنه مسلسل أصيل؛ قصة متفردة مؤلفة من عشر حلقات تم عرضها بفواصل غير منتظمة خلال سنة 1915-16. كان مصاصو الدماء عصابة من الجانحين يقودهم زعيم (المصاص الكبير) الذي يستمد إلهامه بشهوانية من معشوقته إنما فيب Irma Vep، التي أدتها ببراعة مشهودة الممثلة موسيدورا Musidora، وتمثل المشاهد الطبيعية ميزة هذا الفيلم؛ إذ إن فوياد اضطر إلى جعل أحياء باريس الهامشية المعتمدة بطله أفلامه بسبب ما عرفته استوديوهات باريس من دمار بسبب الحرب العالمية الأولى؛ الدروب الرمادية المملوءة بالحصى،

البنائيات المتداخلة، الأركان المقفرة، العابرون المهرولون، السيارات المعدودة التي تمر بين الفينة والفينة... وكل يسبح في رعب رمادي وغسق منذر.

كانت حبكة أفلامه مرتجلة في الغالب من حلقة إلى حلقة. وفي حالة إمكانية الاعتماد على ممثلين محددين، تظهر شخصياته في الحلقة، بينما تختفي عند المواجهة. فعندما وصل جين آيم Jean Ayme، الذي جسد كبير مصاصي الدماء، ذات يوم متأخرا عن موعد التصوير، قام فوياد بقتل الشخصية في نفس الحلقة، وفي الحلقة الموالية ظهر لويس لوباس Louis Leubas زعيما جديدا لمصاصي الدماء!

إن استحالة التنبؤ بمصير مصاصي الدماء بمنزلة ميزة كبرى في هذا الفيلم. كما أن عفويته الملفتة، التي تمزج احتقار القانون بقيمة النظام والحياة الطبيعية، جذبت إليه جمهورا غفيرا من المعجبين، خاصة من السرياليين Suralistes. وهذا ما حث رائدي المذهب السريالي لويس أراغون Louis Aragôn وأندري بريتون André Bretôn على التعليق، عام 1928، على هذا الفيلم بالقول: (ينبغي البحث عن الحقائق الكبرى لهذا القرن في (مصاصي الدماء). أبعد ما يكون عن الموضوعة. أبعد ما يكون عن الذوق الحسن).

تم تجسيد هذا الفيلم ببراعة كبيرة. واستطاع فوياد أن يكون شركة قارة للممثلين ذوي الكفاءات المسرحية المتواضعة أو المنعدمة، ثم قام بتعليمهم فنون التمثيل، والقدرة على الاعتدال وضبط النفس. لقد أسهم التشخيص العفوي للأحداث المتوترة والعجيبة في الحبكة إلى منح الفيلم قدرة عجيبة على الإقناع والتأثير.

رائد الأبطال المقنعين

في هذه السلسلة، وكذلك في السلسلة الموالية، شخص الممثل الكوميدي مارسيل ليفيسك Marcel Lévesque دور جودي كس خادم البطل ومرافقه؛ طويل القامة، أقرب إلى الصلع، متهم وبطيء الحركات. لقد اعتبر ليفيسك عنصرا أساسيا في كلا السلسلتين، واستطاع أن يضيف على الفرجة شعورا رائعا بفضل حسه الفني الرفيع.

إن (جودي كس) تتمتع، تقريبا، بنفس جودة (مصاصي الدماء). ولأول مرة، في أفلام فوياد، ينضم البطل إلى صف القانون، ما جعله أكثر وقارا من السابق، ولكن فيلم (جودي كس) لا يزال يحتفظ بغناه وتميز ابتكاراته الفنية. اعتقد فوياد أن عليه الاشتغال، هذه المرة، بثقة أكبر في النفس. غير أن الرقابة السينمائية احتجرت (مصاصي الدماء) خلال ما يقرب من عشرة أسابيع، حتى اضطرت البطلة (موسيدورا) نفسها لإقناع الرقيب بالإفراج عن العمل وتوزيعه، مستخدمة، لتحقيق ذلك، إغراء شخصيتها الساحرة! لقد صنف النقاد فيلم (جودي كس) في مرتبة أدنى بين أفلام المرحلة، لكن فوياد كان يعمل من أجل جمهوره، ومن دون أن يدري، من أجل المستقبل.

حرب التراخيص

سعى نفر من الأشخاص، بدوافع مالية محضة، إلى التحكم في صناعة إنتاج الأفلام وتوزيعها داخل الولايات المتحدة، غير أن الانتشار السريع لهذه الصناعة خيب آمالهم.

شرعت الابتكارات التقنية المرتبطة بالحقل السينمائي تزدهر بالولايات المتحدة ابتداء من عام 1880. ففي مختبرات توماس ألفا إديسون، الواقعة في ويست أورنج West Orange ونيوجيرسي كان يشتغل أسكتلاندي يدعى ويليام.ك.ل. ديكسون، استطاع عام 1889 أن يحصل على أربعة عشر مترا من شريط سينمائي جديد، مرن وذو حوامل للسيلوليد، مصنوع من قبل جورج إيستمان لغرض تطوير تجاربه الخاصة بصنع كاميرا سينمائية. وفي عام 1893 تم تأسيس استوديو (بلاك ماريا) على أراضي إديسون؛ هذا البناء، الذي صمم خصيصا ليلتقط الضوء بشكل جيد، تفرد باحتوائه كاميرا كينيتوغراف Kinetographe العملاقة، التي تعمل بالكهرباء.

كان الفرنسي أوجين أغستين لوست Eugene augustin Lauste يعمل في هذه المختبرات؛ وهو أول من قدم تجربة الرسوم المتحركة. وقام بعد ذلك بتصميم وصنع أول آلة عرض أشرطة عريضة، مستخدما جهازا حلقيا لا يزال مستعملا، إلى يومنا هذا، في كل آلات العرض الحديثة! وكان للوست إسهاما مشهودا في أبحاث استوديوهات إديسون الخاصة بحقل التصوير الفوتوغرافي، والتي قادت إلى ابتكار كاميرا كينيتوغراف ومنظار كينيتوسكوب Kinetoscope اللذين يستعملان أشرطة مثقوبة. عضو آخر في فريق إديسون يدعى شارل شينوك Charles.E.Chinnock تنكر إديسون لحقوقه في ترخيص الكاميرا الخاصة التي صنعها. وفي نيوجيرسي ظهر الكيميائي هنبعل غودوين Hannibal Goodwin الذي ادعى أنه صانع

سلسلة شرائط متعاقبة، مرهفة، ملفوفة وشفافة، تنفع لتكون حاملة للصورة الفوتوغرافية. لكن ترخيصها حورب من قبل إيستمان كوداك كومباني Eastman Kodak company.

في مستهل القرن، خاضت مجموعة صغيرة من التجار الجسورين مغامرة ربح المال من خلال كاميرا، وكان فيهم عباقرة حقيقيون في مجال الميكانيكا مما سمح لهم بابتكار أجهزة لهم الخاصة. وباستثناء إديسون، الذي كانت غاياته من الابتكارات أكثر رحابة، فإن أسماء مثل ويليام ديكسون، وودفيل ليثام، وفرانسيس جينكينز، وتوماس أرما، وألبرت سميث، وويليام سيليج وغيرهم قدموا ابتكارات كثيرة لها علاقة بالتصوير الفلمي وعرض الصور المتحركة. بعض هذه الأجهزة كان مصنوعاً أو مكترى من قبل السينمائيين الأكثر نشاطاً، إلى أن أصبح لكل شركة أجهزة تصوير تمتلكها، فضلاً عن إنتاج أفلامها الخاصة. فشركات مثل البيوغراف ولوبين وفيتاغراف وسيليج وإيساناي وغومون ولومير وبائي؛ بادرت إلى استخراج تراخيصها الخاصة، وهو ما سمح لها بولوج الأسواق السينمائية بدون أخذ إذن إديسون أو غيره.

تمثلت الخطة المعتادة، التي اتبعها إديسون، في تزويد (وكالة التراخيص الأمريكية). بمطبوعات مخصصة لترخيص الابتكارات الجديدة، أو أجزاء منها، أو صور هذه الابتكارات وتصميماتها... إلخ؛ وفي حالة ما إذا رفضت الوكالة أحد هذه الابتكارات، فإن إديسون يدأب على تحسينها وتطويرها

حتى تلقى القبول من الوكالة وتنازل الترخيص. وهو نفس الأسلوب الذي اتبعه مخترعون آخرون في تحسين الأجهزة والآلات المشابهة إلى حين الموافقة على ترخيصها. وبعدها خابت مساعي إديسون إلى ترخيص الشريط السينمائي (حامل السيلولويد)، المصنع من قِبَل جورج إيستمان، حاول أن يتحايل على الوكالة قانونياً فادعى أنه مبتكر الثقوب التي تدعم شريط السيلوليد. وقد اعترف حكم ابتدائي بترخيص ثقوب إديسون في ديسمبر 1911، غير أن محكمة الاستئناف، عام 1912، ألغت الحكم السابق استناداً إلى عدم شرعية ترخيص الثقوب التي أنجزها إديسون على شريط لم يبتكره هو. وبعد أن غادر ويليام.ك. ديكسون شركة إيدسون، عام 1916، لينضم إلى شركة البيوغراف ابتكر كاميرا عبقرية تستعمل أشرطة بدون ثقوب، إذ إنها هي من يثقب الشريط أثناء التصوير. أما شركة إكلير الفرنسية التي استقرت في نيو جيرسي فقد وظفت شخصاً مكلفاً بثقب الأشرطة (غير القانونية) التي كانت تباعها بشكل يومي. وكان على المبتكرين الأصليين ومالكى التراخيص الشرعية أن يواجهوا أشخاصاً مستقيمين، أكثر من المشبوهين، حصلوا على آليات سينمائية، بطريقة من الطرق، وشرعوا في صنع مثيلاتها. كان ثمة وجود لمنتجين كثر اضطروا إلى استعمال آليات غير مسجلة وأشرطة غير شرعية، وهكذا تحتم عليهم أن يهتموا جيداً بالدعوى القضائية والمنازعات القانونية بنفس درجة اهتمامهم بإخراج الأفلام! كانت الصناعة السينمائية الوليدة محاصرة بأعمال اللصوصية والعنف.

وبادر جورج كلين George Kleine ، الذي كان يدير شركة بصريات في شيكاغو، ويستورد أيضا أفلاما أجنبية، خاصة تلك الموقعة من قبل شركة غومونت، إلى الإعلان بأن الوقت حان لكي يتخلى كبار المنتجين عن إنفاق أموالهم على المحامين والقضايا ويلوذوا بالحوار والتفاهم؛ وقد استطاع أن يقنع إديسون ومستشاريه القانونيين بوجهة نظره. قبل أن يلحق بهم كل من توماس أرمان الذي أدخل عام 1896 تحسينات على آلة العرض فيتاسكوب إديسون. والتحقت بركب الحوار كل من شركات فيتاغراف وكاليم وإيسناي وسيليج ولوبين وباثي، أكبر شركة إنتاج سينمائي في تلك الفترة، وكذلك مليس.

لقد طمح كل من أمريكان موتوسكوب وبيوغراف، المتقاضيتين، إلى الحصول على كاميرا خاصة بهما، مصممة ومرخصة من قبل ديكسون. ولكنهما كانا ملزمين بأداء مبلغ باهظ لأحد البنوك النيويوركية قدر بـ 200.000 دولار. الأمر الذي لم يكن في استطاعتهما. غير أن أحد المساهمين في البنك، وهو المهندس جيريمي. ت. كينيدي Jeremiah. J. Kennedy تسلم اختصاص (الترخيصات السينمائية) المعقد، ونقل مكتبه إلى أحد محلات استوديوهات بيوغراف.

لم يحضر مالكو شركة بيوغراف، في بادئ الأمر، مأدبة العشاء المعلنة بفندق (أستور) النيويوركي في ديسمبر عام 1907، حيث تم تأسيس مجموعة (تجار إديسون). احتاج الأمر إلى سنة إضافية من الضغوطات لكي يتمكن

كينيدي من إقناع رئيس البيوغراف ومديرها التنفيذي هنري. ن. مارفين Henry. N. Marvin بضرورة الانضمام إلى المجموعة. وفي 19 من ديسمبر 1908 وخلال مأدبة (وقف الاعتداءات) التي تم إحيائها في مركب مباني إديسون بويسست أورانج، اجتمع الخصوم القدامى بالمكتبة المحاذية للمختبرات. جلسوا جميعا على نفس المائدة وأخذوا صورا وهم يمدون أكفهم للتحية؛ كان الحضور يشمل كلا من جورج كلين، سامويل لونغ، فرانك ماريسون عن لا كاليم كومباني، جاك بيرست عن لاباتشي، ألبرت سميث وستيوارت بلاكتون ووليام روك عن فيتاغراف، توماس إديسون عن إديسون كومباني، جورج سبور عن إيساناي، سيغموند لويين وفرديناند ويليام عن لويين، الكولونيل وليام سيليج عن سيليج بوليسكوب، هنري مارفين وجيرمي كينيدي عن البيوغراف، وميليس، أيضا، كان حاضرا لتأسيس شركة الترخيصات السينمائية أو ما أصبح يعرف بـ (Motion Picture Patents Company).

أصبح تجمع إديسون، بيوغراف وأرمات (الذي صار شريكا للبيوغراف) وفيتاغراف يملك، الآن، ستة عشر ترخيصا أصيلا، وأحد أنواع الأشرطة الخام، وكاميرتين وثلاثة عشر جهاز عرض سينمائي (بروجيكتور). وكانت أنشطة هذه الشركة حديثة العهد تنعم بحماية قانونية بحيث يمنع بيعها. اعتبرت ترخيصات إديسون أساسية، وصادق جميع أعضاء الشركة على هذا الامتياز. من جهته، قبل إديسون الاعتراف بباقي التراخيص، والتوقف

عن المتابعة القانونية للشركات التي تملكها، والتي انضمت إلى تجمعه. إذ أصبحت الوحيدة التي يمكنها أن تستخدم آليات التصوير، وتم إقصاء الكثير من المنتجين السينمائيين المستقلين.

اضطلع جيريمي كينيدي، رئيس الشركة الجديد، بمهام تطبيق القوانين بكل صرامة وفعالية: إن استوديو مسجلا ومرخصا له يملك الحق في كراء أشرطته لعارض سينمائي مسجل وليس لأحد آخر. لقد أصبحت باتينت كومباني تتقاضى نصف سنت (أصغر عملة أمريكية) في حوالي 28 سينتيمترا من الشريط (بالنسبة للمنتجين)، ودولارين اثنين في الأسبوع (بالنسبة للعارضين). هذا التصميم التجاري المحكم در على ميزانية الشركة ما يربو على 24.000 دولار أسبوعيا. وقد كان كينيدي يتحكم بمهارة في تفاصيل عقود الإنتاج والعرض، منبها منتجي الأفلام إلى عدم شراء سيناريوهات بأكثر من 60.50 دولار، وبعدم إعلان أسماء الممثل أو المخرج أو السيناريست، لا على الشريط المعروض ولا حتى في أية وسيلة إعلامية أخرى. لكنه وقع عقدا استثنائيا مع جورج إيستمان، الصانع الرئيس للشريط الخام بالولايات المتحدة، يسمح له ببيع أشرطته الخام التي تستخدم في كاميرات إديسون.

وفي عدد 11 ديسمبر 1909 من مجلة (عالم الصور المتحركة The Moving Picture World) وردت الملاحظة الآتية:

(سوف يصل السوق الأمريكي، قريبا، شريط خام جديد، غير قابل

للاشتغال، من أجل تصوير الأفلام، تم تصنيعه من قبل صناعات أنيلين (Aniline؛ في نيويورك وبرلين).

وقد تمكن المنتج، ن غير المسجلين من الحصول على هذا الشريط، تماما، كما حدث مع الشريط الخام الذي صنعه الأخوان لومير في فرنسا، وتم بيعه في الولايات المتحدة من خلال مندوبهما هناك جول برولاتور Jules Brulatour.

شكل فيلم البكرة الواحدة قاعدة البرمجة في القاعات السينمائية الأمريكية. وكانت البرامج السينمائية تستمر من ساعة إلى ساعتين، وتستهلك من أربعة إلى تسعة أفلام ذات البكرة الواحدة تتبدل كل يوم. ولأجل ذلك احتاج كل عارض، على الأقل، ما بين ثلاثين وستين فيلما في الأسبوع، قد تكون إنتاجا وطنيا أو مستوردا. ونظرا إلى أن تجمع المنتجين الكبار الموثوق بهم في الباتينت كومباني لم يكن طرفا في المنافسة، شرع العارضون السينمائيون في رفع (ثمن الفرجة) ما داموا مطالبين بأداء إتاوات إلى تجمع إديسون.

لقد رفضت الباتينت كومباني تخطيط الإنتاج السينمائي الخاص بالأفلام ذات الأربع بوبينات أو الخمس، مبررة موقفها بأن انتباه المتفرج محدود؛ وأن النساء، على وجه الخصوص، تقتطع وقتا من وظيفتها المنزلية لمشاهدة فيلم، وأن مثل هذه الأفلام الطويلة قد تشكل وبالا على الحركة الاقتصادية، في حين أن البرامج التي تعتمد الأفلام القصيرة تجذب جمهورا غفيرا لما تتمتع به من تنوع.

لقد واجه بعض المنتجين المستقلين هذا الإجراء؛ وكانت شركة (لايمل فيلم سيرفس Laemmle Film Service)، موزعة أفلام مستقلة، قد بادرت إلى نشر إعلان على صفحات معظم أعداد مجلة (الصور المتحركة العالمية) تندد فيه بسعي (البانت كومباني) الجاد إلى احتكار التجارة السينمائية. وفي عدد 10 يوليو 1909 من المجلة نُشر إعلان يحمل العنوان الآتي:

(اعلنوا عن استقلاليتكم، كما فعل أسلافكم في أزمنة النصر)

وتضمن النص الآتي:

(تاريخ بلد الحرية هذا يكشف عن حفنة من الرجال الشجعان الذين يواجهون أعتى قوة على وجه الأرض، ويتقدمون في الانتصار عليها. إنكم تخشون هذه القوة بدعوى أن الاحتكار السينمائي سوف يقضي عليكم، عاجلا، إن توقفتكم عن دفع ضريبة الدولارين في الأسبوع... ولكن كيف أكشف لكم عدم قدرتهم على تنفيذ هذه التهديدات؟ يكفي أن أشير إلى أنهم لم ينفذوا أيا من تهديداتهم إلى حدود اللحظة التي أكلمكم فيها. أعلنوا استقلالكم؛ استفيدوا من أفلامي وخدماتي ولن تندموا على ذلك. لا أحد تمت محاكمته لأنه تاجر معي، بل أكثر من ذلك؛ لا أحد من زبائني سوف تتم مقاضاته. الجمهور يطالب بعرض الأفلام المستقلة، قدموها له ومارسوا التجارة الحقة).

الرئيس كارل لايمل

وفي عدد يوم 25 سبتمبر 1909 جاء في نفس المجلة الخبر الآتي:

(ثمة وجود لمساعي عديدة تروم تجميع القوى المستقلة وخلق تنظيم مرصوص، تنظيم موحد يبلغ بقضية المنتجين المستقلين بوابة النصر. بيد أن المستقلين يفتقدون، إلى حدود اللحظة الراهنة، أحد العوامل الأكثر ضرورة لتحقيق النصر: وحدة الغرض... إن إنشاء أونایتد في United FilmMgfy Co.. والاجتماع الذي سوف ينعقد في شيكاغو يوم السادس والعشرين من شهر أغسطس. بمنزلة جنين لتنظيم بدأ يكتسب ملامحه الخاصة. كل رجال السينما في البلد سوف يجتمعون هناك، وسيتبادلون الأفكار بخصوص الإجراءات التي ينبغي لهم أن يتخذوها).

الاسم الذي أطلق على هذا التنظيم هو (التحالف الوطني المستقل للصور المتحركة National Independent Moving Picture Alliance)، وقد حددت مهامه في تعزيز وحماية مصالح المنتجين المستقلين وموزعي الأفلام في الولايات المتحدة، وزبائنهم، وأصحاب دور العرض، والجمهور الذي يعاني، بحسب التنظيم الجديد، من ظروف عرض الأفلام.

كانت هذه الأحداث حافزا للباتينت كومباني إلى تأمين توزيع أفلامها، وتقديم أفضل الخدمات لأصحاب دور العرض السينمائي. وها هو إديسون يبادر إلى تأسيس شركة جديدة (الشركة العامة للفيلم General Film Company) في الثامن عشر من أبريل 1910، يقدر رأسمالها بمليون دولار. هذا التروست التجاري (Trust)، المكون من عشرة شركاء في أسهم

المؤسسة، أطلق مشروع (امتلاك شركات خدمات تبادل الأفلام) الأكثر ازدهارا وفعالية، ومع مطلع عام 1911 كان التروست الجديد يمتلك حوالي 58 شركة خدمات. وبهذا التخطيط تمكنت الباتينت كومباني من التحكم في أغلب المنتجين السينمائيين والموزعين وأصحاب دور العرض بالبلد.

غير أن بعض الأشخاص شذوا عن قاعدة بيع خدماتهم، وعلى رأسهم ويليام فوكس William Fox الذي رفض بيع شركته. عندئذ بادرت (الشركة العامة للفيلم) إلى إلغاء ترخيصه، وتوقفت عن تزويده بالأفلام. ولكن فوكس لم يستسلم؛ بادر، على الفور، بتأسيس شركة إنتاجه الخاصة، وقاضى، في نفس الآن، (التروست الاحتكاري) لفرضه قيودا تجارية غير مشروعة.

كانت هذه مجرد مناوشة من مناوشات المعركة الكبيرة بين (الباتينت كومباني) والمنتجين السينمائيين المستقلين، التي بلغت ذروتها ما بين عام 1909 و1914؛ إذ إن (التروست) لم يقتصر على المقاضاة القانونية، وإنما جند زمرة من المخبرين الخواص ليحصلوا أدلة على انتهاك قانون الترخيصات، الأمر الذي بلغ بهم، في كثير من الأحيان، إلى استعمال العنف.

وعلى الرغم من كل هذه الإجراءات الزجرية قويت شوكة المستقلين، وبدأ منتجو الحركة يقوضون دعائم (الباتينت كومباني) من خلال التعاقد مع كبار تقنييها بأجور مغرية. كما أنهم أطلقوا حملة دعائية خاصة بكتاب السيناريو والنجوم الأكثر شعبية الذين أضحووا، بعد مدة وجيزة، قدوة التجمعات الأمريكية. وبدأت هوليوود، في كاليفورنيا، تتحول إلى مركز

مهم للإنتاج السينمائي، نظرا قربها من الحدود المكسيكية؛ ما يسهل عملية الهروب من المخبرين الخواص المجندين من قبل (التروست) المرعب. بلغت دعاوى (فوكس) القضائية ضد (الباتينت) المحاكم الأمريكية في يناير 1913. وأصدرت المحكمة الفيدرالية في إحدى جلساتها حكما يدين (الباتينت كومباني)، معلنة عن أنه (مادام يسمح لكل مالك ترخيص شخصي أن يحتكر بشكل شرعي ابتكاره الخاص، فلا يمكن له بأي وجه من الوجوه، إضافة ترخيصه إلى ترخيصات الآخرين بغرض تكوين تنظيم احتكاري).

بعد أن تلاشت هيمنة (الباتينت كومباني) أخذت شركات الإنتاج السينمائي تتنافس لاكتساح الأسواق على قدم المساواة. وبادر رؤساء البنوك والمديرون التنفيذيون لأضخم المؤسسات المالية في تنظيم بنية الصناعة السينمائية الوليدة: شرعوا في تشييد استوديوهات حديثة ضخمة، وحفزوا التصنيع و(التسلسل الوظيفي) لشركات الأحلام هذه. مثلما استوعبوا الإمكانيات الاقتصادية الكبرى (لنظام النجومية). لقد خلقوا امبراطوريات سينمائية سيطرت على الحقل الصناعي خلال حقبة الزمنية الأكثر عنفوانا.

ميلاد هوليوود

وصلت عصابة من الغزاة إلى أراضي كاليفورنيا المشمسة؛ زمرة من رجال الفرجة أبت إلا أن تقيم عالم أحلامها المصورة على الأراضي الشاسعة البور وفي المخازن المهجورة. ولم يمض وقت طويل على

استقرارهم حتى أرسوا أسس صناعة جديدة ضخمة، أسهمت في أن يكتسب اسم هوليوود Hollywood، وهو حي يقع في ضواحي لوس أنجلوس، شهرة فنية جابت كل الآفاق!

عندما استقر الزوجان هارفي وداييدا ويلكوكس في لوس أنجلوس عام 1883، قاما بافتتاح دكان أثاث منزلي بسيط. وبعد ثلاث سنوات من العمل بالتجارة تمكنا من الحصول على بقعة أرضية تمتد على حوالي ألف ومئتي هكتارا؛ قاما بتسييجها وتجزئتها للبيع تحت اسم (هوليوود). وقد صوت سكان هذه التجزئة في انتخابات عام 1903 لصالح انضمامها إلى مدينة لوس أنجلوس. وهكذا أصبح المجال الجغرافي لهوليوود محدودا من الجهة الغربية بشارع نورماندي إلى حدود ساحة فايرفاكس FairFax، ومن الجهة الجنوبية بجبال سانتا مونيكا Santa Monica إلى حدود ساحة فونتين Fountain.

كان على هذا المجال الجغرافي الملحق بلوس أنجلوس أن يضطلع بدور مركزي في حقل الإنتاج السينمائي بالولايات المتحدة الأمريكية، وأن يتحول اسم هوليوود، في ظرف وجيز، من مجرد بقعة أرضية للسكن إلى رمز سينمائي ليس للدلالة على الاستوديوهات السينمائية المنشأة على ترابه وحسب، ولكن، أيضا، لأي مفهوم محدد للسينما.

لوس أنجلوس، نفسها، كانت في بداية القرن العشرين أبعد ما تكون عن أن تصبح عاصمة كبيرة؛ فأغلب سكانها المئة ألف يتمركزون في الأحياء المحيطة بالمركز التجاري للمدينة. وفي الجهة الغربية كان ثمة وجود

لمساحات شاسعة من بساتين البرتقال والخضر والمزروعات الأخرى، وكذلك بعض الأراضي البور الممتدة إلى حدود المحيط. لكن، فجأة، أخذت الملاهية والفرجات تركّز على المحور، حيث الشوارع الموازية لوائي لوس أنجلوس. وكان العارض توماس تالي Thomas Tally من أوائل الرواد الذين عرضوا أفلاماً بلوس أنجلوس عام 1896. وفي عام 1902 افتتح مسرحه الكهربائي Electric Theatre الذي يتسع لمئتي مقعد. وقد اعتبرت تذكرة الفرجة مرتفعة بحسب مالية تلك الفترة (10 سنت). وعلى هذا المسرح تم عام 1902 عرض فيلمي (القبض على الإخوان بيدل The capture Of The Biddle Brothers) و(نيويورك في عاصفة ثلجية New York in Blizzard) اللذين تم تصويرهما في الشرق الأمريكي من قبل شركة توماس ألفا إديسون.

الرائد الأول

في مستهل عام 1907 أرسل الكولونيل ويليام سيليج، مالك (Selig Polyscope Company)، مديره التنفيذي فرانسيس بوغ الوجهة الغربية من أجل تصوير المشاهد الساحلية (للكونت دي مونت كريستو The count of Monte cristo 1907). اكترى بوغ عام 1908 قطعة أرضية بشارع أوليف Olive، وسط لوس أنجلوس حيث أنجز أول فيلم درامي مصور، بشكل كامل، في كاليفورنيا (قلب سباق الخيل The Heart ofa race Tout 1909)، أدى دوري البطولة فيه كل من توماس سانتشي

Thomas Santschi وجين وارد Jean Ward . وقد تم تصوير المشاهد الطبيعية الخارجية لهذا الفيلم في حلبة سباق سانتا أنيتا Santa Anita التي كانت أوشكت على الإغلاق لأسباب مالية. كان الكولونيل سيليج شرع عام 1908 في بناء استوديو مجهز بشكل جيد في إيدندال Edendale، حيث تم تصوير فيلم (في مقدرة السلطان 1909 In The power of the sultan) مع هوبرت بوسورث hobart Bosworth وستيلا آدم Stella Adams. استطاع ويليام سيليج أن يكتسب مزيدا من الممتلكات عام 1910، انطلاقاً من توسيع الاستوديو نفسه، وتشيد استوديو آخر يشمل حديقة حيوان، تعرف، في أيامنا هذه، بمنتجع لينكولن Lincoln Park. لقد خصص الاستوديو الثاني لتصوير الأفلام الرعوية، التي كانت ذات شعبية كبيرة في تلك الفترة. وعندما اعتزل سيليج العمل السينمائي تبرع بحديقة الحيوان لمحافظة لوس أنجلوس التي أطلقت على الحديقة تسمية Luna Park Zoo. ثم باع استوديو إيدندال، بالكامل، لويليام فوكس الذي استقر، بدوره، في استوديو ديكسون العتيق، الواقع عند زاوية سانسيت Sunset بشارع ويستيرن Western.

كان استوديو إيدندال، عام 1909 أيضا، المكان المفضل لشركة (NYMPC Motion Picture company New york) السينمائية الرائدة التي أرسلت إلى كاليفورنيا فريقا من الممثلين عرف بشركة بيسون Bison Company، وقد استقروا قريبا من سيليج؛ في محل كان يستخدم لتخزين المواد الغذائية،

وشرعوا في تصوير الأفلام والتعاقد مع (الهنود الحمر) و(رعاة البقر). وعندما شعروا بالتهديد الذي يمثله وكيل شركة الترخيصات الكبرى، إذ إن الكاميرا التي كانوا يستخدمونها لم تكن مخصصة، اعتصموا بجبال بحيرة لايك الكبرى Big Lear Lake، حيث أمكنهم أن يصوروا أفلاما مع هنود حمر حقيقيين. وعندما أرسلت NYMPC ماك سينيت من نيويورك إلى استوديوهات إيدندال بادر إلى تحسين هذه المنشآت، إذ إنه شيد أحد أوائل الصحن Platos المغلقة من أجل تصوير أفلامه الطويلة ذات البكرتان Bobins. كما اكرت الشركة بعض الأراضي على مقربة من المحيط. والتحق بنفس المكان، أيضا، مخرج شاب آخر اسمه توماس إينس Thomas Ince وشرع في تصوير أفلامه.

كان أفضل الاستوديوهات التي شيدت بهوليوود عام 1912 يحمل اسم Lubin Manufacturing Company، وهو يقع في الزاوية القائمة ما بين شارع سانسييت وزاوية هوفر Hoover. وتم استعماله، سلفا، من قبل مؤسسة إيساناي المملوكة لكل من جورج سبور G.Spoor وبرونشو بيلي أندرسون B.B.Anderson، وفي أرجائه تم تصوير أكثر من عشرين فيلما من أفلام (رعاة البقر) أو ما يسمى (بأفلام الغرب الأمريكي Westerns)، قبل أن تعود إلى مقرها الرئيس بكاليفورنيا. واحتضن الاستوديو ما بين عام 1913 و1917 مؤسسة كاليم Kalem التي كانت تملك استوديو آخر في الساحل الغربي يحمل اسم غليندال Gledale، وقد أقامت به، هو

أيضا، مجموعة من مؤسسات الإنتاج السينمائي مثل مونوغرام وتحالف الفنانين وكاسيت KCET، التي قدمت البث التلفزيوني في مرحلة لاحقة، واكثرت ملكيتها عام 1970.

خلاء موحش

انتقلت مؤسسة الفيتاغراف، التي كانت تشتغل في بروكلين، للاستقرار بسانتا مونيكا عام 1911. وفي مستهل عام 1913 شيدت استوديو كبيرا في شرق هوليوود، ليتقبل نجومها الكبار من أمثال نورما تامادج Norma Talmadge وأنيستا ستوارت Anita Stewart وليليان والكر Lillian walker ونجم الكوميديا لاري سيمون Larry Semon. كما أنها شرعت في كراء ملحق للاستوديو، تم وصفه في مجلة (الصور المتحركة العالمية) في عدد 10 يوليو 1915 على الشكل الآتي:

(عبارة عن مرعى بين الجبال القريبة من الاستوديو... موحش وخال من أية مظاهر حضارية... يستثمر في تصوير الأحداث الخارجية وكل المشاهد التي توحى بأجواء الغرب الأمريكي).

بعد اختفاء شركة كاليم، عام 1919، استأثرت الفيتاغراف بتركبتها من السيناريوهات، وهو ما شكل الخطوة الأولى في مشروع تصريف أنشطتها. وبحلول عام 1920 أصبحت الفيتاغراف أكثر شركات الإنتاج نشاطا في كلا الساحلين؛ إذ إن استوديو هوليوود الشرقية (اكتسب مساحات ضخمة، وملحقات كبرى، وديكورات تحيل إلى شوارع وفضاءات داخلية وجميع

أنواع الوسائط). التحق بالفيتوغراف مئات الممثلين والتقنيين، منهم من تقاضى مئة دولار، أما النجوم المشهورين فبلغ أجرهم خمسمئة دولار في الأسبوع. كان للفيتاغراف فريق كرة سلة، وكان عميده هو النجم الكوميدي لاري سيمون. ويتذكر المنتج السينمائي المعروف جورجوك Joe Rock قائلاً (عندما كنت أشتغل في استوديو (الويسترن) التابع للفيتاغراف، عام 1916، كنت أتسلم كل أسبوع من خلال شبك كشك الأداء قطعاً نقدية ذهبية).

وفي عدد يناير 1921 من مجلة (أخبار الصور المتحركة) تم الإعلان عن أن شركة الفيتاغراف في طور تصوير فيلم جديد يتطرق للحياة داخل السجون؛ الفيلم يحمل عنوان (ثلاث سبعات 1921 Three Sevens)، وهو من بطولة النجم الإسباني أنطونيو مورينو Antonio Moreno، ومن إخراج شيستر بينيت Chester Bennet.

تم تصوير المشاهد الخارجية لهذا الفيلم في فلورينس وأريزونا Arizona حيث سمح محافظ الولاية بمشاركة ثلاثمئة سجين في القفز من على سور السجن بغرض تصوير مشهد فرار جماعي يعتبر من أخطر مشاهد الفيلم... في نيوهال Newhall، أيضاً، تم تصوير مشاهد من فيلم سرقة قطار، قريبا من وادي سان فيرناندو، وشرع التقنيون في بناء ديكور معتقل شبيه بسجن أريزونا، الذي كان التصوير الداخلي فيه مستحيلا بسبب غياب الكهرباء. في العشرين من أبريل 1925 بيعت الفيتاغراف للإخوان وارنر Warner Brothers بحوالي 735.000 دولار تشمل حقوق الكتاب في

سيناريوهاتهم، وهو ما سمح لوارنر بأن تستثمر العناوين الأكثر نجاحا في فيلموغرافية الفيتاغراف سنوات بعد سنوات.

أرسلت كل من شركة موتوسكوب وبيوغراف مخرجهما الأغزر إنتاجا د.و. جريفيث إلى كاليفورنيا ثلاثة مواسم متتالية (ما بين 1910-1912). غير أن جريفيث لم يلتزم بالتصوير في استوديوهات الشركة الخاصة، المتمركزة في وسط لوس أنجلوس، وإنما شد الرحال رفقة مديري تصويره آرثور مارفن Marvin وبيلي بيتزر Bitzer، وفريقهما التقني والفني، بغرض التصوير في الأماكن عينها المذكورة في الأشعار والقصص والكتب التي تم إعدادها سينمائيا للعرض على الشاشة.

وغادر جريفيث البيوغراف عام 1913 ليلتحق بموتويل فيلم Mutual Film Corporation، كشركة إنتاج مستقلة غير مرخص لها. استقرت هذه الشركة باستوديوهات كينيكولور Kinecolor الواقعة بهوليوود؛ وهي التي سوف تعرف فيما بعد (باستوديو جريفيث للفنون الجميلة Griffith Fine Arts Studio). وفيها صور فيلمه المثير للجدل (ميلاد أمة The Birth of A Nation) وقد تم عرض الفيلم في لوس أنجلوس بنفس عنوان الكتاب الذي استند إليه (رجل العشيرة The clansman) لتوماس ديكسون Thomas Dixon، معارضا الفضائح الناتجة عن الميز العنصري وكراهية الأجنيبي. ويعتبر الفيلم أول شريط طويل، بالمعنى الفني، في تاريخ السينما.

بعد ذلك بعام واحد قدم جريفيث رائعته السينمائية الثانية (تعصب 1916) التي ظلت ديكوراتها المذهلة قائمة لسنوات عديدة.

(جريفيث) وتطور اللغة السينمائية

تتميز أفلام جريفيث (1875-1948)، فضلا عن مستوى إنتاجها الضخم، بسماتها التقنية والإبداعية المتجددة، إنها لبنة أساس وذات أهمية في المنظور الذي لحق صناعة وليدة، هي صناعة السينما.

أعلن جريفيث في 31 ديسمبر 1913م استقالته من شركة (أميركان بيوغراف) السينمائية التي اشتغل بها خمس سنوات، وكان ذلك عبر مقال نشره على صفحات مجلة (The new york dramaticmirror) تعرض من خلاله لكل ما أنجزه في غضون هذه السنوات الخمس من تقنيات سينمائية مبتكرة مثل: تطوير الدراما والسرد السينمائيين، وابتكار تقنية القول الفني الجديدة، واستثمار وسائل سردية كاللقطة العامة، واللقطة المكبرة والفلش باك، وتعيم الشاشة، واستخدام اللافتات، واستعمال المونتاج عند الحركات الموازية أو ما يسمى (بالسيرة الدراماتيكية Continuité Dramatique)، وتوظيف الإنارة بغرض خلق الأجواء المختلفة والتعبيرات الضمنية من قبل الممثلين إثر التشخيصات السينمائية...، وغيرها من الإنجازات الفنية التي تسند إليه.

إن بعض هذه الحقائق يتأكد، فعلا، في السنوات اللاحقة، خاصة ما تعلق منها (بالتشخيص الضمني). ففي عام 1920م تم اعتبار جريفيث رائدا في الاستعمال التعبيري للون، وللشاشة العريضة، وكذا في الاهتمام بالموسيقى التصويرية للأفلام. بل لعله كان أول من حمل الكاميرا على منطاد في فيلمين من أهم الأفلام في تاريخ الفن السابع.

غير أن هذا الإبداع السينمائي المجدد لم يكن، في الحقيقة، ثورة فنية من قيادة رجل واحد اسمه جريفيث. إذ تبين، من خلال الصور والتحقيقات التي أجراها الموثق كيمب نيفر Kemp Niver خلال الفترة الزمنية الممتدة من 1894 إلى 1912، أن رواد الشاشة الفضية الحقيقيين هم، على عكس ما كان يدعي جريفيث، إدوين. س. بورتر Edwin.S.Porter الذي كان يشتغل في (شركة إيديسون) وبيلي بيتزر Billy Bitzer من (شركة بيوغراف)... ويعتبر فيلم (هجوم وسرقة القطار الكبرى) The great Train Robbery 1903 مثالا رائدا على (السردينمائي الموازي) الذي يبدأ (أو ينتهي بحسب الذوق) بلقطة أولية ملونة للص يطلق الرصاص على الكاميرا، أي على المتفرجين. غير أن إنتاجات بورتر الأخرى تتضمن، أيضا، اللقطات العامة وتحركات الكاميرا والخلفيات المقيدة. والحال كذلك بالنسبة إلى بيتزر في فيلمه مونشينوز (Moonshinous 1904)، الذي يقدم بانوراما شفافة عبر الحقول، بينما يستعمل في فيلمه اليد السوداء The Black Hand اللافات، واللقطات المزدوجة، واللقطة العامة... وسواء في التقنية، كما في المضمون، مثلما حدث مع (A KENTUCKY FEND 1905) على سبيل المثال، توغل بوضوح في حقل نسبت ابتكاراته مسبقا إلى جريفيث. هذا اللبس حول السينمائيين الرواد يتعمق بشكل كبير نتيجة أن جريفيث كان موجهها، مثل آخرين، من قبل بورتر PORTER، وكان جريفيث يشتغل بصفته ممثلا تابعا لشركة بيوغراف (1907).

أما بالنسبة لبيتزر فقد سبق أن اشتغل لاحقا، مديرا تصويريا لأفلام جريفيث زهاء حوالي 16 سنة موالية.

إن استحضار جريفيث للغة السينمائية لا يتمثل في استثمار طائفة من الخدع المرئية وحسب، وإنما في المهارة التي جعلته يستعمل هذه التقنيات لصياغة قصص ذات فعالية تأثيرية واضحة. ذلك أن تكوين جريفيث للغة السرد السينمائي يستند إلى الخبرة التي اكتسبها في مجال العرض المسرحي (حبه الأول)، وإلى المعرفة التي مده بها محيطه العائلي المثقف. وقد اعترف جريفيث نفسه بأن العديد من تجديدهات في حقل السينما استمدتها من قراءته لروايات شارل ديكنز. في مقاله (دكنز وكريفيث والفلم اليوم) يرينا آيزنشتاين كيف قدمت روايات دكنز لكريفيث عددا من التقنيات، تضمن ذلك ما يقابل الاختفاء التدريجي والتداخل وتكوين الصورة والتجزئة إلى لقطات والعدسات الخاصة بالتحويل وأهمها جميعا مبدأ المونتاج المتوازي..⁽¹⁾ فضلا عن تطور مهارته الإخراجية بفعل محاولاته الحفاظ على وتيرة إنتاج سينمائي متوسطة (حوالي ثمانية أفلام في الشهر خلال المدة التي انتمى فيها إلى شركة بيوغراف).

يبدو أن مهارة جريفيث ومبادراته السينمائية تجاوزت لغة السرد السينمائي إلى استثمار بعض المكونات الفنية المرتبطة بالتصور الإخراجي استثمارا دراميا على نحو ما نفهم من كلام وليم إيفيرسون عن فيلم (البراعم المحطمة 1919) لجريفيث:

(1) - السينما والأدب، سلسلة فهم السينما، لوي دي جانتي، ترجمة جعفر علي، منشورات عيون المقالات، المكتبة السينمائية رقم 8، الطبعة الثانية، الدار البيضاء 1993، ص: 4

(كان الفيلم قد صاحبه التوفيق في استخدام اللون وتكوين الأيدي والموسيقى التصويرية، وكانت هذه الأشياء يجري تغييرها بصفة مستمرة. لقد كان جريفيث يستخدم اللون لا للتعبير عن الأوقات في الليل والنهار، مثل اللون الأزرق لليل أو البنفسج للغسق أو الغروب، فحسب، وإنما استخدم الألوان أيضا للتعبير عن العواطف. وقد يعبر عن الكتابة مثلا باللون الأحمر أو القرمزي، وهكذا نرى أن اللون لعب دورا كبيرا في خلق الإحساس الشعري..⁽¹⁾)

في سياق هذه الخصوبة المدهشة (خمسون فيلما في حوالي خمس سنوات)، ظفر جريفيث بفرصة ثمينة، وتحت مسؤولية شخصية، بإنجاز كل التجارب السينمائية الممكنة في فترة زمنية لم تكن تعرف القواعد بعد، فترة كان للسينما فيها جمهور واسع ومتحمس، مثلما كان المستقبل فيها غير محدود.

ولد للويلين وارك جريفيث Llewelyne Wark Griffith يوم 22 يناير 1875 م في إحدى مزارع كريستوود Crestwood/Kentuck من أسرة جنوبية. كان أبوه كولونيل في جيش التحالف، فخضعت حياته الأسرية لنظام وولاء تامين (وإن لم تكن عسكرية بالكامل). ويذكر جريفيث دائما كيف كان والداه يوجهان دائما دراسته، هو وأخوته، وتفكيرهم، نحو بلوغ سمات الأدب الأكثر نبلا وخلقاً⁽²⁾.

(1) - (سنوات دو. جريفيث)، وليم.ك. أيفرسون، ضمن كتاب (السينما الأمريكية)، دونالد ستابلر، ترجمة نور الدين

الزراري، دار المعارف، 1981، ص: 78

(2) - السينما آلة وفن، ألبرت فولتون، ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كمال، مراجعة وتقديم: عبد الحليم البشلاوي، مكتبة مصر (الغزالة - القاهرة)، بدون طبعة ولا تاريخ، ص: 131.

ولاشك في أن تأثير هذه التربية جعله يقرر، وهو في السادسة من عمره، أن يتحول إلى أديب مشهور. وقد تحققت له الشهرة فعلا، ومن بوابة الأدب. إذ من بين الأعمال التي زاولها جريفيث في حياته، قبل خوض غمار السينما، الاشتغال ببيع الموسوعات، مزاولا الصحافة والنقد المسرحي، ثم التمثيل المسرحي باسم لورنس جريفيث Lawrence Griffith. استطاع جريفيث في هذه المرحلة أن يكتب أول مسرحية (المجنون والفتاة) التي عرضت على مسارح واشنطن وبالتيمور بدون أن تثير أية ردود فعل من قبل نقاد المسرح. ويحكى أنه ذات مساء رافق أحد الأصدقاء لمشاهدة أول عرض سينمائي في حياته، كان هذا العرض موسوما بالغباء والتفاهة. وقد عبر جريفيث عن خيبة أمله، واعتقاده في أن أي شخص يجد متعة في مشاهدة عرض ممائل، ينبغي أن يعدم على الفور!

وهكذا قرر جريفيث أن يمد استوديوهات شركتي إيديسون وبيوغراف بالسيناريوهات، قبل أن يتمكن من الحصول على وظيفة مترجم سينمائي رفقة زوجته ليندا أرفيدسون Linda Arvidson .

تحكي السيدة جريفيث في سيرتها الذاتية المنشورة عام 1925، والمعنونة (عندما كانت السينما فتية When the Movies were young) كيف أن شركة البيوغراف، التي تم تأسيسها، في الأصل، بغرض إنتاج الأجهزة المعروفة بالموتوسكوب Mutoscopes طمعا في منافسة كينيديوسكوبات إيديسون، وجدت نفسها تبحث يائسة عن آليات جديدة. وبفضل اقتراح

أرثور مارفن Arthur Marvin، شقيق مدير عام الشركة، ومساعد المصور بيلي بيتزر Billy Bitzer سلم استوديو التصوير للشباب جريفيث مخطوطا كتبه السيناريست ستانير تايلور Stanner Taylor الذي سوف يكتب، مستقبلا، كثيرا من أفلام جريفيث. وبهذا يمكن اعتبار مغامرات دوللي The Adventures of Dollie 1908 التي شخصت أدوارها كل من ليندا أرفيدسون وأرثور جونسون أولى تجارب المخرج الشاب، التي بمجرد ما تم عرضها بنيويورك لأول مرة، حتى وقع جريفيث مع شركة البيوغراف عقدا لمدة سنة كاملة، يتقاضى خلالها ليس أقل من 500 دولار، على أن يخرج سلسلة من الأفلام.

والحق أن سلسلة الأفلام التي أنتجتها شركة البيوغراف خلال السنوات المقبلة لقيت نجاحا كبيرا، بل إنها حظيت باهتمام كثير من قبل نقاد السينما، من أمثال روبرت هندرسن Robert Henderson الذي أصدر في الموضوع كتابه (د.و. جريفيث وسنوات البيوغراف)، وكذلك فعل إدوارد ووجنكنتش وأنتوني سلايد في مؤلفهما (أفلام د.و. جريفيث).

لقد بدت بداية جريفيث موسومة بإنتاج متنوع شمل بعض الكوميديات، وأفلام رعب، ورعاة بقر، ورجال مافيا، ودرامات اجتماعية، وميلودرامات رومانتيكية، وأفلام مغامرات، وقد اشتغل أيضا على بعض المعالجات الأدبية لكنها كانت نادرة. وعندما غادر شركة البيوغراف لأسباب فنية، اصطحب معه أعضاء طاقمه الفني من تقنيين وممثلين.. وقد نشرت جريدة

(النيويورك تايمز The New York Times) في العاشر من أكتوبر عام 1909، مقالا كلاسيكيا لماري بيكفورد Mary Pickford يحمل عنوان (الهاتف)، وهو يدور حول فيلم جريفيث الموسوم بـ (The Lonely Villa 1909) وهي بمنزلة قصة رعب حول أسرة محتجزة في منزلها من قبل صعلوك مسلح، سوف يتم إنقاذها بواسطة الهاتف (The Lonedale Operator 1911)، وفي هذا الفيلم تم رفع الكاميرا على قاطرة بغرض تصوير المعركة الدائرة ما بين البطلة (Blanche Sweet) وطائفة من الأشرار. ثم (أصل الإنسان 1912.. Man's Genesis). بمنزلة عرض رمزي لحقبة العصر الحجري، حيث تظهر على الشاشة أولى الدينصورات الاصطناعية.

ويعتقد بعض نقاد السينما أن ثمة وجود لسمات مشتركة كثيرة بين أفلام البكرة الواحدة (فضلا عن شعار شركة البيوغراف الذي يحفظ حقوقها)، هناك السرعة التي تم بها تصوير هذه الأفلام...، الالفتات التي درج جريفيث على استخدامها بفنية غير مسبوقة، الزيجات التي يجمعها ويفرقها في أقل من عشر دقائق، الحروب التي تشتعل وتحسم في لقطة واحدة. ثم قصصه، المستندة إلى هذه التصميمات المتوترة، التي تمثل معركة نموذجية في مواجهة الزمن.

والحق أن ألبرت فولتون يتوقف طويلا مع استخدامات جريفيث للمونتاج بشكل إيقاعي موفق، مثلما يعرض لبعض التنوعات التي يحدثها إثر تصميم المشاهد واللقطات على نحو ما نفهم من رصده لبعض التكوينات الفنية في فيلم (مولد أمة) (1915).

ويقوم (جريفيث) أحيانا بتسويد جزء من الشاشة للحصول على أثر معين. وهو يقنع لقطات رجال القبيلة الراكبين بقناع بيضاوي الشكل ليؤكد الامتداد الأفقي. وثمة قناع مستدير يحيط باللقطة التي عنوانها (المدفعية المقنعة). وهذه الطريقة التي تسمى بالقناع أو الدائرة، مازالت مستخدمة في الأفلام كأن تتخذ شكل ثقب المفتاح أو نظارات الميدان لكي تؤكد وجهة نظر معينة. ويأخذ جريفيث بعض لقطات متلاشية الأطراف Vignette وهذه الكلمة التي تعني أصلا زخرفة متصلة من أوراق الكروم (إذ أنها مستقاة من كلمة Vigne) تعني صورة فوتوغرافية تمتاز تدريجيا بالأرضية المحيطة بها. وهكذا أصبحت اللقطة التي على هذا النحو تدعى أيضا في الأفلام لقطه Vignette. ويأخذ جريفيث اللقطات التي تعود بنا إلى الماضي في صور متلاشية الأطراف، كأنما يميز بذلك بين الحاضر والماضي. ومع ذلك فهو لم يقتصر في استخدام اللقطة المتلاشية الأطراف على اللقطات الارتدادية، فهو يستخدمها مثلا كإطار للقطعة بعيدة يأخذها الكوخ محاصر، وبذلك يبرز هذا الكوخ بأن يفصله عن البيئة الطبيعية المحيطة به⁽¹⁾.

وبقدر ما كانت عبقرية جريفيث السينمائية تتطور، بقدر ما كان طموحه الإبداعي يكبر، إذ إن إنتاجاته السينمائية صارت تأخذ منحى تقنيا أكثر تعقيدا وفنية وطولا مقارنة بالفترة التاريخية المبكرة للكون الفضي. حتى أن لغة التركيب الفيلمية في عهده، عرفت تطورا تقنيا

(1) نفسه، ص: 162

ملحوظا. بحيث إنه خلال (فترة وجيزة قام باستكشاف الأنواع الأساسية الثلاثة لطرز المونتاج: القطع. بموجب الاستمرارية، والقطع الكلاسيكي (ويسمى أحيانا: الديكوباج الكلاسيكي من الكلمة الفرنسية *découper* التي تعني أن يقطع)، ثم القطع بموجب فكرة الموضوع)⁽¹⁾. مثلما أن استخدامه للمونتاج الإيقاعي استند إلى عقيدة وتصور فكري كان جريفيث حريصا على إظهاره: (يعتبر فيلم جريفيث بمنزلة وحدة عضوية كبيرة. العضوية هي قبل كل شيء وحدة ضمن تنوع، بمعنى آخر، مجموع من الأجزاء المتميزة عن بعضها البعض: الرجال والنساء، الأغنياء والفقراء، المدينة والقرية، الشمال والجنوب، الدواخل والخارج.. تؤسس هذه الأجزاء، في ظل علاقات ثنائية، مونتاجا متعاقبا موازيا، صورة جزء تعقب صورة جزء آخر باتباع إيقاع معين)⁽²⁾. لذلك ليس غريبا أن يعلن عبقري المونتاج السينمائي العالمي السوفياتي سيرجي إيزنشتاين أن جريفيث (خلق كل شيء، وابتكر كل شيء، وأنه ليس ثمة وجود لسينمائي في العالم لا يدين له بشيء. أما بالنسبة إلي، فأنا أدين له بكل شيء)⁽³⁾.

والحق أنه لا يمكن الحديث عن بدايات الكون الفضي، وتطور لغته التصويرية الساحرة من دون ذكر هذا السينمائي المتميز، بل يبدو

(1) فهم السينما، المونتاج، لوي دي جاني، ترجمة جعفر علي، منشورات عيون المقالات، المكتبة السينمائية رقم 4، ط2، الدار البيضاء 1987، ص: 9.

(2) Le montage، Cine-club، Page Web

(3) David Wark Griffith، Cineastes، Cine-club، Page Web

من المستحيل، فعلا، أن تفتح كتابا سينمائيا يعرض نشوء السينما، وتطور الإبداع فيها من دون أن يعرض لأعمال دافيد وارنك جريفيث وخصوصياتها التكوينية وسماتها الفنية.

ولابأس أن نختم هذه الرحلة بكلمة المؤرخ السينمائي الإيبيري خوسيه مارياباروس الذي يشير من خلالها إلى بعض مزايا هذا المبدع السينمائي الرائد. يقول كاباروس: (هذا السينمائي أحد أساتذة السينما العالمية، جريفيث الرائد طور بدرجة ميلاد اللغة الفلمية؛ إنه هو من نسج بمهارة صور الحكايات-أول أكبر سارد في السينما الأمريكية-، بتصاميمه المضبوطة، بتحركات كاميراته ومونتاجه، بإبداعية فطرية وعاطفية عقلنتها رائعته: (مولد أمة) (1915) - حول حرب الانفصال ومختلف فصول الحقبة، التي وظفت تقنية السكوب Scope والاستعارات الذكية - و(تعصب) (1916)، هذه الجدارية الرائعة حول أشكال التعصب الأربعة⁽¹⁾: في بابلونيا العتيقة، فرنسا مجزرة سان بارتولومي وفي أمريكا الحديثة. جوهرتا الفن السينمائي الخالصتان، اللتان ينبغي أن يشاهدهما كل هاو. ومع ذلك، كلفت جريفيث هذه المعلمة ذات الإنتاج الضخم إفلاسا اقتصاديا، وأثرت على ما تلاها من أفلام، لقد حلت بالرجل كارثة مالية صعب عليه التخلص منها)⁽²⁾.

(1) انظر تحليلا موجزا للذهنين الفيلمين الرائعين في: (السينما آلة وفن)، مرجع سابق، من صفحة: 149 إلى 183

(2) historia critica del cine: José M. Caparros Iera: Editorial Magisterio Español, S. A. Quevedo, 1, Madrid 1976, P: 22

وبعد إنتاج أول أعماله الناطقة وآخرها (أبراهام لنكولن) التي حاز بفضلها على أوسكار أفضل مخرج تعرض جريفيث، شأنه في ذلك شأن كثير من عباقرة الفن، لجحود المنتجين وأرباب الاستوديوهات، ولنسيان جمهوره وممثليه ومواطنيه.

ومن مفارقات الحياة العجيبة، فعلا، أن يقضي الرجل الذي رصد (مولد أمة)، سينمائيا، وحيدا في أحد الفنادق الأمريكية يوم 23 يوليو 1948.

الفصل الرابع

الوحدة السردية للفيلم السينمائي

كانت الحاجة ماسة إلى اجتهادات رجال كثر حتى يكتسب الكون الفضي (السينما) مظهرا حديثا، هو ثمرة تضافر جهود خلاقة وابتكارات مذهلة خلال حقبة تاريخية متوالية. احتاجت السينما إلى عشرين سنة أو أكثر لتصبح واقعا دوليا، لكنها لم تكن بحاجة لأكثر من ست سنوات حتى تكتسب حياة نوعية مستقلة؛ فمع بداية عام 1901 ظهرت بصمات فيلمية متميزة ومستقلة عن تقنيات أي مجال فني آخر مثل (المسرح) مثلا، أو الصور المتحركة.. أو غيرها. إن فكرة تجزيء مشهد متصل إلى سلسلة من اللقطات نفذت لأول مرة من قبل الإنجليزي ج.أ. سميث في فيلمي (نظارات الجدة 1900) و(الطبيب الصغير 1901). في العمل الأول: على شكل لقطات أولية من خلال وجهة نظر إحدى شخصيات المشهد الفيلمي. أما في التجربة الثانية فتمثلت في إدراج لقطة موضوعية أثناء الحركة وفي اللحظات المناسبة.

إن ما يعرف اليوم (بلقطة وجهة النظر) كانت لقطة شعبية الاستعمال، بشكل مباشر، في صناعة الأفلام بكل من فرنسا وأمريكا، فهي تعكس أنشطة تلصصية مثل: النظر من ثقب أقفال المفاتيح والأبواب المواربة والجدران المشروخة والمناظير.. وغيرها. وابتداء من عام 1905 أصبح استخدام مثل هذا النمط من اللقطات أمرا متداولاً بين صناع السينما.

في نفس الآن أخذت فكرة الحركة التي تنتقل من لقطة إلى لقطة مع قطع مباشر بينهما تتطور بشكل سريع. وكانت الأفلام الأولى التي استعملت هذا النمط من (التقطيع التقني) هي (القبض على اللص 1901) و(أطلق النار 1902) لجيمس ويليامسون. ويعتبر فيلم (القبض على اللص) أول أفلام المطاردة، وهو نوع فيلمي لم يكتسب شرعيته بشكل طبيعي إلا عام 1903 حيث بدأ إنتاج مثل هذه الأفلام يعرف حركية نوعية. سينمائيون بريطانيون مثل (الماترشو The Motershaws) والهاكر The Haggars وألف كولينس (Alf Collins) أنتجوا أفلام مطاردة من قبيل اللص Pickpocket، وسطو صيفي جريء، Daring Daylight Burglary، ونزاعات الصيد الجائر اليائسة Desperate Poaching Affray وغيرها مما تم عرضه بأرجاء الولايات المتحدة قبل أن يصور إدوين. س. بورتر شريطه الشهير (سرقة القطار الكبرى) نهاية عام 1903. فبالإضافة إلى تمرير الحركة من لقطة إلى أخرى تدور في مشهد مختلف، يقترح فيلم (نزاعات الصيد الجائر اليائسة)، بحرفية مخصوصة، التأثير الناتج عن اقتراب الكاميرا من الحدث أكثر من الاقتراب العادي، مع الحرص على أن تمر المطاردة أمام الكاميرا، وأن تخرج شخصياتها من جانبي الكادر وتدخل مرة بعد أخرى. نتيجة لذلك لا يزال هذا الفيلم يعتبر الأكثر سرعة وعنفًا مقارنة بالأفلام المصورة خلال هذه الفترة المتقدمة من فترات تاريخ السينما.

كانت المطاردة إحدى أنجح الوسائط المستعملة منذ 1903 من أجل رحابة زمن الفيلم، وهو الهاجس الذي كان يشغل بال السينمائيين في كل من أوروبا وأمريكا الشمالية، وجعلهم يقتفون أثر جورج ميلييه. لم يتبدى، هذا الأخير، بتصوير أفلام العشر دقائق وحسب، وإنما ابتعد أيضا عن الإنتاجات الفردية، واقترب مما يسمى (بإنتاج الاستوديو)، مقدما فرجات ذات توزيع أوسع، بديكورات فخمة مخصصة، وبموازرة طائفة من المساعدين. إن نمط الاستوديو الذي شيده ميلييه لاحتواء هذه الإنتاجات المعتمدة على سقف زجاجي وجدران بشاشات قطنية رقيقة من الداخل بغرض حجب الضوء، يعلم أسلوب تشييد كل الاستوديوهات السينماتوغرافية للحقبتين التاليتين. ومع ذلك، لم يكن ميلييه هو الذي أرسى الإخراج السينمائي على أسس صناعية حقيقية، وإنما الذي فعل هو شارل باثي Pathé. كان ميلييه يصير على أن يشرف، بشكل شخصي، على مراحل إنتاج كل فيلم من أفلامه، بينما اقتصر انشغال باثي على تنظيم الخدمات المتخصصة من أجل ضمان أكبر عدد من فرق الإنتاج. هكذا، وفي غضون بضع سنوات من تأسيسها عام 1900، أصبحت (شركة باثي) أكبر مؤسسة إنتاج سينمائية في العالم، وحافظت على مكانتها إلى حدود الحرب العالمية الأولى.

أنتجت (شركة باثي) عام 1905 - 1906 مئة وسبعين فيلما بمعدل 84 مترا من الأشرطة، وروجت في كل أنحاء العالم 300 نسخة من كل فيلم على أقل تقدير، وهو معدل أكبر بكثير مما حققته الصناعة السينمائية الأمريكية لهذه الحقبة!

غير أن الأفلام المصورة من قبل (بائي) لم تكن ابتكارات أصيلة، إذ إن أغلبها مستوحى من المنتجين السينمائيين الأمريكي والإنجليزي، وإن كانت تعتمد في كل مرة على ديكورات مستحدثة بهيجة، وممثلين أكفاء، ووسائل فنية متعددة متنوعة. فضلا، بطبيعة الحال، عن الميزة الأساس التي تفردت بها أفلام (بائي) إلى حدود عام 1908 وضمنت لها الريادة الفنية؛ وهي أن معظم أفلام (بائي) كانت تتضمن نسخا ملونة بخط اليد.

مع بداية القرن الجديد، اقتصر الإنتاج السينمائي الأمريكي، في جزئه الأكبر، على الأفلام القصيرة المصورة في لقطة أو لقطتين. بيد أنه مع بداية عام 1903 بدأ السينمائيون الأمريكيون يواجهون التحدي الأوروبي. إن شخصية إدوين. س. بورتر، الذي صور معظم أفلام إديسون منذ 1900، كانت بارزة في الولايات المتحدة، ولكن إبداعه ارتبط بإبداع معاصريه، مقتصرًا، في كثير من الحالات، على تقليدهم بشكل مباشر. لتأمل، على سبيل المثال، فيلمه (بائع الأحذية الشاذ 1903) الذي يصور بائع أحذية وهو يداعب كعب سيدة أثناء قياس حذاء! في فيلم (كما يظهر من خلال التلسكوب As Seen Through a Telescope 1901 لج. أ. سميث) يتم عرض عملية مداعبة الكعب من خلال لقطة بصرية لشخص ينظر عبر منظار، لكم بورتر، كم رأينا، غيرها بموضوعية اللقطات المكبرة التي استعملها سميث، من قبل، في سلسلة من عناوينه، مثل (الطبيب الصغير). هذه النسخ رحبة التنوع كانت إنجازات معتادة

في تلك الحقبة. ولكن يبدو أن الفيلم الأشهر لبورتر (سرقة القطار الكبرى) استند إلى ميلودراما مسرحية قديمة عوض عن أفلام تناولت نفس التيمة. إن الإضافة التقنية التي قدمها بورتر إلى اللغة السينمائية تمثلت في استخدامه البانورامات بغرض تتبع حركة الحدث في الأفلام التخيلية.

بحلول عام 1905 عرفت السينما إنتاج أفلام طويلة بشكل أسهم في مغادرة عروضها لحيمات (الفرجات المتنوعة) والاستقرار في قاعات مخصوصة مجهزة لهذا الغرض؛ كانت تغير برامجها باستمرار. وقد أحدث النجاح الكبير الذي عرفه عرض (نيكلوديونس Nickelodeans) عام 1906 في الولايات المتحدة فرقة سينمائية عالمية؛ ظهرت، على إثرها، صناعات سينمائية في كل من إيطاليا، وألمانيا، والدنمارك، ودول أخرى انضمت إلى مثيلاتها الموجودة في فرنسا، وبريطاني، والولايات المتحدة.

عدما بدأ د.و. جريفيث يخرج أفلاما (لليوغراف) عام 1908، قدم للحقل السينمائي نظرة جديدة بخصوص الإمكانيات الدرامية المتاحة، عوضا عن التقنيات الجديدة التي سبق توظيفها باعتبارها قواعد السرد الفيلمي، بما في ذلك (المونتاج الموازي). لقد اقترح جريفيث (الشخصيات الدرامية المركبة)، الشخصية الطيبة والشريرة في نفس الآن، التي تسمح بتحويلات وتبديلات في براهين الأفلام، مثلما أن جريفيث استثمر معطيات السرد الفيلمي المتوفرة من أجل خلق نهايات

مؤثرة دراماتيكية بشكل أكثر جدة. من أفضل الأمثلة على ذلك فيلمه (طبيب البلد 1909 The country doctor) الذي يفتتحه بيانورا ما بطيئة حول الفضاء الطبيعى الخلاب الذي سوف تدور فيه أحداث الفيلم، لكي يتمكن، بعد ذلك، من استثمار نفس المنظر في عرض المغامرات التراجيدية التي صممها للفيلم، ولكن هذه المرة بوجود غمامات سوداء كثيفة تحجب سماء البلدة. مثال آخر على الاستثمار المجدد لمعطيات السرد الفلمي المعروفة يكمن في استخدامه اللقطات المصورة بواسطة كاميرا محمولة على عربة متحركة، وهي تقنية تم استخدامها من قبله، كما سبقت الإشارة، بيد أن إضافة جريفيث إلى هذا الاستثمار تمثلت في سياق توظيف هذه اللقطة؛ لقد رصد بها جريفيث تقاطع مسافرين انطلاقاً من عربتين: الأولى يقلها البطل وخطيبته، والثانية توجد بها عشيقته المتخلى عنها، هذا ما يعكسه أحد مشاهد فيلمه (السباق من أجل الحياة Drive for a life 1909).

مهد جريفيث السبيل، أيضاً، لتوليف أكثر سرعة، خاصة تطوير مونتاج الحركات المتوازية من أجل تحويله إلى مورد سردي بارز وتطبيقه على متواليات تشويق مع إنقاذ في آخر لحظة.

مورد تقني آخر استثماره جريفيث، بفعالية أكبر من باقي السينمائيين سابقى الذكر، والمقصود هنا ما يسمى (باللقطات المدججة)، وهي التي تتكون من لقطة مكبرة لموضوع أو شيء غير وجه الممثل. وكمثال واضح على مثل

هذه اللقطات: لقطة قبلية موقوتة يقترب زمن انفجارها على نحو ما نجد في فيلم (صوت الكمان 1909 The Voice of Violin)، وقد تم استخدام هذه اللقطة بكثافة لإضاءة المشاعر السيكلولوجية الدفينة للشخصيات انطلاقاً من استثمار لقطات مكبرة متكررة لأيديهم وأرجلهم، كما فيلم (الوعي المنتقم 1914 Awareness of the Avenger).

يبد أن ما جعل جريفيث رائداً المعاصريه، هو العنفوان الدرامي الذي تتمتع به أفلامه. ومع ذلك، وبالنظر إلى خصائص سينمائية أخرى، كان ثمة وجود لسينمائيين أمريكيين آخرين يتقدمونه؛ أفلام (الفيثاغراف) مثلاً، كانت موسومة بطبيعتها، سواء من ناحية الأداء التشخيصي للممثلين، أو من حيث حجم اقتراب الكاميرا من الشخصيات الفيلمية مقارنة بأفلام جريفيث. إن التطورات السابقة ذات جودة عالية، إذ إنها شملت شفافية الصورة، وانتظام سيرورة اللقطات، واستثمار زوايا لقطات متنوعة ومختلفة في ذات المشهد الواحد... وكل ذلك تم، في حقيقة الأمر، على هامش إنجازات (البيوغراف) ومخرجها دافيد وجريفيث.

هذا التقدم الشكلي والأسلوبي للغة السينمائية هيمن، بشكل أو بآخر، على العمل السينمائي في كل من أمريكا الشمالية وأوروبا، واستمرت إلى حدود العشرينيات من القرن الماضي. الأفلام الأوروبية كانت تصور بكاميرا بعيدة جداً عن الممثلين، وكانت اللقطات تستغرق مدة زمنية أكبر، وبالكاد توجد قفزة داخل المشهد الواحد، وكان أداء الممثلين أكثر إيماء أثناء

الكلام من الأفلام الأمريكية، وهو ما يضيفي عليه شكلا مسرحيا مكشوفاً. كانت التقنية السينماتوغرافية الأمريكية تسمح للمخرجين بالتخلص من أجزاء الحركة الأقل أهمية، واستخراج الأجزاء المهمة، نتيجة لذلك، وقبل الحرب العالمية الأولى، بالضبط، كانت الأفلام الأمريكية اكتسحت جزءاً مهماً من الأسواق السينمائية الأوروبية. ومع ذلك، فإن بعض الدول الأوروبية أنتجت أفلاماً حظيت بإقبال جماهيري ملحوظ. بدأ الإيطاليون ينتجون أفلاماً تاريخية بديكورات فخمة، وملابس مصممة، وكم هائل من الإكسسوارات الإضافية تشبه، إلى حد ما، ما بدأ الفرنسيون يقدمونه ابتداءً من 1908، وبحلول 1910 وصل عرض الفيلم الإيطالي إلى حدود ثلاث بكرات، بمئات الإضافات، وبديكورات ذات أبعاد ضخمة؛ على نحو ما نجد في فيلم (سقوط طروادة 1910 La Caduta di Troia) لجيوفاني باستروني Giovanni Pastrone و (كوفاديس 1912 Quo Vadis) لإنريكو كوازوني Enrico Guazzoni الذي صور فيلمه في تسع بكرات (ساعتين) وبأكثر من ألف إكسسوار، بما في ذلك أسود حقيقية ظهرت وهي تفترس الأسرى (مجسمات بشرية)...!

هيمنت الأفلام الفرنسية والدنماركية على الشاشات الألمانية والروسية والإسكندنافية إلى حدود عام 1915. ويعزى جزء من نجاح الفيلم الدنماركي، لتلك الفترة، إلى الأسلوب المؤثر للتميمات التي يشتغل عليها مثل: الخيانة وتناجها، حماقات الأرستقراطية، كوارث السيركات،

إغاثات الحرائق السريعة، تجارة الرقيق الأبيض والنزاعات الخطرة ما بين المجرمين ورجال الأمن.. وقد اعتمد السينمائيون الدغماريون على أساليب التعريض الفوتوغرافي المختلفة، وعلى الظلال المندرة بالخطر، والزوايا المتطرفة في رصد المشاهد واللقطات، وهي اجتهادات سينمائية بدت أصيلة ومثيرة للإعجاب في تلك الفترة المتقدمة من تاريخ السينما. من أفلام هذه المرحلة: (آخر تضحيات تجارة الرقيق Den Hride Slavehandels 1910) و(الجحيم 1910 Afgrunden) الذي يعتبر أول فيلم يرصد شخصية المرأة الهدامة جنسيا، والتي سوف تتطور لتصبح، بعد ذلك، (مصاصة دماء) أصيلة على نحو ما اقترحه فيلم (مصاصة دماء رقصة الريح 1912 Vampyrdansevinden).

أما (الشياطين الأربعة 1911 Fire Djaevle) فكان أول فيلم استثماري (عالم السيرك) بفرجاته المذهلة: الساحر والنيران المشتعلة ونمرات الحيوانات والمشي على الحبال.. بينما في فيلم (ولد رجل ميت Bedraget i Doden 1911) ظهرت لأول مرة على الشاشة الفضية شخصية الدكتور غار-الهاما GarEl-Hama أسطورة التنكر والمخدرات والمكائد السرية؛ زعيم جيش من المجرمين.

إن فكرة المرأة المثيرة جنسيا، التي تغري الرجال وتقودهم إلى غياهب الموت والعدم، انتقلت من السينما الدغمارية إلى السينما الإيطالية عام 1913، قبل أن تصبح موضوعا مبتذلا في أفلام ثيدا بارا Theda Bara. إن

شروور الدكتور غار- إلهاما تم استنساخه في السينما الفرنسية من قبل عبقرى الجريمة زيغومر Zigomer، في سلسلة من أفلام الحلقات لفكتورين جاسيت Victorin Jasset التى ابتدأت عام 1911، ثم تلك الخاصة بفانتوماس (1913-14) للويس فوياد.

لقد أوحى أفلام (تجارة الرقيق) الدغماركية لجورج لوان توكر George Loane Tucker بإنجاز فيلم (حركة مرور عبر الأرواح Traffic in Souls 1913) أول شريط طويل حول موضوع معاصر (الدعارة) يصور في الولايات المتحدة، وقد حظى الفيلم بنجاح كبير شجع الشركات الأمريكية على إنتاج أفلام أكثر طولا وإقناعا للمتفرج.

وعلى الرغم من أن السينمائيين قضوا حوالي اثني عشر عاما يستخدمون الإمكانية السردية المتمثلة في تجزيء المشهد إلى سلسلة من اللقطات، إلا إنهم لم يستثمروها بنفس الحنكة التى يستخدمها أقرانهم اليوم، وهذا أمر طبيعى. فثمة وجود لمطلين اثنين لهما أهمية قصوى بالنسبة لهذه التقنية السينمائية: أ- تغيير زاوية الكاميرا داخل نفس المشهد.

ب- التأكد من أن حركات الممثلين تطابق، تماما، تلك التى ظهرت في لقطة أكثر قربا أو بعدا.

ابتداء من عام 1913 شرع بعض المخرجين الأمريكيين، بشكل حر، في تغيير اتجاهات الكاميرا من مكان إلى آخر أثناء تصوير مشهد، وكانت الكاميرا، قبل ذلك، تقتصر على الاقتراب من الشخصيات والابتعاد عنها.

وبالتحديد، فإن ما يسمى (باللقطة واللقطة المعاكسة Plan/Contre Plan) التي تتمثل في تصوير شخصيتين وجها لوجه من خلال تناوب وجهتي النظر، لم تظهر إلا عام 1912، أما استعمالها فلم يعمم إلا بحلول سنة 1915.

في نفس الآن أخذ بعض المخرجين يهتمون بسلسلة اللقطات وتتابعها المتواتر مستخدمين، بشكل صحيح، نفس التقنية، على أمل أن يشعر الجمهور بأنه انتقل من لقطة إلى أخرى. وقد شكل هذا (التوليف غير المرئي) المرحلة النهائية لما يمكن أن يضمن سيرورة فيلمية تامة.

وعلى عكس ذلك، تماما، كان ثمة وجود لأسلوب جريفيث الداخلي، الموسوم بالتقطيع والانتقالات المفاجئة من لقطة إلى أخرى موالية، وهو أسلوب ينتج، بشكل جوهري، عن أن معظم القفزات تتم نحو الأمام أو الخلف بين حركات متوازية، أو أن تحقق الكاميرا قفزة كبيرة منتقلة من لقطة عامة إلى لقطة مقربة للممثل بدون الالتفات إلى ما يسمى (بالرباط Racord).

إن السينمائيين الذين طوروا (سيرورة اللقطات) لا أحد يعرفهم في أيامنا هذه، لكن لا شك في أن المعلم الأول لهذا الأسلوب السينمائي الجديد هو رالف إينس Ralph Inc، الأخ الأصغر للمنتج السينمائي المعروف توماس إينس، وقد رفض رالف أن يشتغل مع أخيه، إذ إنه ابتداء مساره الفني مثالا، ثم مخرجا معتمدا لدى شركة (الفيثاغراف). وفي عام 1913 استعمل بشكل رحب (اللقطة واللقطة المعاكسة). وبحلول عام 1915 أصبحت أفلامه

مثل (طيف حبيبته His Phantom Sweetheart) و (الفتاة المناسبة The Right Girl) نماذج ممتازة في سيرورة اللقطات، بحيث تتحرك الكاميرا فيها من وضعية لأخرى، بمرونة مستعملة، بكل حرية، اللقطة واللقطة المعاكسة من خلال ممثلين يتبادلون النظرات والعبارات، منجزة لبانورامات صغيرة، وتعديلات من أجل تتبع تطورات التشخيص والحرص على جعلها دائما داخل الكادر. والمحصلة، أنه ثمة وجود في أعمال رالف إينس لكل ما كانت تحتاجه أفلام هوليود خلال الحقب الموالية.

وانصرفت سنوات طوال قبل أن يبلغ السينمائيون الأمريكيون قامة إينس، حتى د.و. جريفيث لم يتمكن أبدا من التحكم في كل هذه التقنيات؛ لعل هذا أحد أسباب انطفائه في العشرينيات من القرن الماضي، بحيث بدت أفلامه موسومة بالبلاء والعتاقة.

جون فورد John Ford

أرسى فورد أسس مسيرته، كمخرج، التي استمرت خمسين سنة في العقد الأخير من السينما الصامتة، عندما كان الحلم الأمريكي لا يزال ممكنا. إذا كانت الرؤية المشرقة لمجتمع مثالي، التي دأب فورد على تقديمها من خلال أفلامه، بدأت تعتم. بمرور الزمن، فقد حافظت باستمرار على سمة (الغضب الرومانتيكي) التي تميزها عن غيرها من أعمال الرواد. ذلك أن ما كان يشغل بال فورد بشكل أساس، وهو ابن أسرة إيرلندية مهاجرة، الانتماء إلى مكان ما. صحيح أن الأسرة كانت هي الملاذ الآمن

له، لكن ضغوطات الحياة الجديدة في القرن العشرين أخذت تتهددها بالتفكك، وباندثار القيم التقليدية التي ترمز إليها. في بداية مسيرته السينمائية، وبالضبط في فيلم (أربعة أبناء 1928)، بدأ فورد يسلط الضوء على تفسخ الأسرة وعدم اندماجها في المجتمع. ومع ذلك، فإن معظم الأفلام التي أنجزها في العشرينيات تكرم موطنه بالتبني بدون تحفظ! مثلما يتدفق الحماس والتفاؤل من فيلمي (الويسترن) اللذين أنجزهما (الحصان الحديدي 1924) و(ثلاثة رجال أشرار 1926).

خطوط الرؤية

إعادة اكتشاف مجموعة كبيرة من أفلام فورد الصامتة سمحت لمؤرخي السينما باستخلاص نمط من التماسك والسيرورة البصرية، الجمالية والموضوعية. بين هذه المجموعة الصامتة وما أنتجه فورد بعد ذلك بسنوات؛ علاقة لم يسبق لأحد أن تصور وجودها، لقد تبين أن الأفلام الصامتة لفورد تعكس، بجلاء، أسلوبا سينمائيا مخصوصا. مع شركة فوكس، اشتغل فورد، بشكل منتظم، مع مدير التصوير جورج شنيدرمان الذي منح أفلامه صورا مرهفة براقية. ولكن مهما كانت اللغة الفوتوغرافية المتبناة George Schneiderman من قبل فورد، والتي تغيرت بشكل راديكالي مع ظهور السينما الناطقة، فإن الملمح الذي يظل مهيمنًا على أسلوبه في الإخراج هو (التوليف أو التركيب). ويعترف فورد، نفسه (أنه يمتلك فراسة خاصة تجاه التوليفات)، وأن تأطيراته الفيلموغرافية مميزة، من حيث استنادها إلى الشكلائية المعتادة؛ الدقة في

تصميم مواقع الشخصيات، من خلال وعي قوي بالنظام والمعمار. إن شاشة فورد تبدو مقسمة بتواز إلى حقول فضائية واضحة معتادة بواسطة أعمدة المنشآت، ممرات السكك الحديدية، الأرصفة، الأبواب، الجدر الحجرية، السياجات الخشبية أو الأفق. أما ولعه بتصوير الاحتفالات، وعروض الأزياء، ورقصات البالي، وكذلك المحاكمات والجنائز... يفسر خضوعها لطقوس وضعية وحركية محددة. بل حتى الأحداث العادية يحولها فورد إلى احتفالات بواسطة تأطيراته البصرية، وأسلوب توزيعه وموضعه للممثلين. مثلاً، في فيلمه (ثلاثة رجال أشرار) ثمة وجود لمشهد ينزل فيه بال ستانلي (توم سانتشي) من أدراج الصالون، وهو يحمل بين ذراعيه جثة أخته الميتة؛ لقد أضفى فورد على هذا المشهد الشكلي المحض طقساً جنائزياً ملفتاً! ولكن، كما أن فورد يتميز بصورة الرجل الثائر الفردي، فإنه من خلال تأطيرات البصرية وتوليفات الفيلم يخلق سراح مواهبه الأخرى، فيستثمر الأجواء والشخصيات والأمكنة برحابة قل نظيرها. مانحا للسيناريو حياة متوهجة، وغفوية بواسطة الحركات والتفاصيل المبتكرة.

ابتدت المسيرة السينمائية لفورد مباشرة بعدما أنهى دراسته. التحق عام 1913، وقد بلغ ثماني عشرة سنة، بأخيه الذي كان مخرجاً وممثلاً في (استوديوهات أونيفرسال). وهناك اضطلع بدور مساعد مخرج. وتميزت انطلاقة فورد الفنية بفيلم، من بكرتين، عنوانه (الطورناد/الإعصار)، 1917، وكان الفيلم من تأليفه، وتمثيله، وإخراجه. وهو أول سلسلة الأفلام الثلاثين

التي أخرجهما قبل أن يغادر (شركة أونيفرسال) إلى (شركة فوكس) عام 1920. معظم أفلامه في أونيفرسال كانت (أفلام ويسترن/ الغرب الأمريكي)، وقد استحق مدحا نقديا كبيرا نتيجة حسن قيادته لحركة الكاميرا والممثلين، وحسه المرح، وتحكمه في التأطير البصري. وقد وصف أحد النقاد السينمائيين فيلمه (منبوذو شقة البوكر 1919) (بسمفونية بصرية).

احتفظ فورد من تركة أفلام (أونيفرسال) بفيلم واحد هو (التسديدة المستقيمة 1917) الذي حوله إلى أول شريط طويل له. وكان واحدا من أربعة وعشرين فيلما أنجزها فورد بصحبة هاري كاري، الذي تقمص شخصية (شيين هاري). يتعلق الأمر هنا بدراما تقليدية ترصد الصراع القائم ما بين رعاة الماشية وفلاحى الأراضي.

وسواء تعلق الأمر بأسلوب إخراجه أو ببعض عناصره التيماتية، فإن فيلم (التسديدة المستقيمة) سوف يعلن عن ميلاد الأثر الرائد لحقبة فورد السينمائية الناضجة التي تمثلت بشكل عميق ومركب في فيلم (المنقبون 1956). إن بعض توليفات هذين الفيلمين متطابقة تماما، مع حضور ذات الالتزام العاطفي بقضايا الأسرة والتراب، نفس الإحساس بالكرب في مشهد جنازة، ونفس اللطف تجاه بطل هامشي، وهكذا نجد أن جون واين في آخر مشهد من فيلم (المنقبون) يقلد نفس الحركة التي قام بها هاري كاري في (التسديدة المستقيمة) عندما عقد يده اليسرى باليمنى بطريقة موحية.

أثناء عمله في (فوكس)، أخذ فورد يشتغل مع (رعاة بقر) ثابتين من

أمثال: باك جونس وتوم ميكس.. قبل أن يصل بشكل تدريجي إلى تقديم إنتاجات مرموقة كفيلمه (صوتا، حصان وملك 1923)، الذي شخص فيه جون جيلبرت دور مقامر مدين.

والحق أن تنوع الأفلام التي أخرجها فورد (لشركة فوكس) سمحت له بتوسيع نطاق تعبيره، وتعميق حدسه الشعري، ولكن ظل دائما مأخوذا برغبته المخصوصة في الحفاظ على صورته باعتباره صانعا بسيطا أو مجرد محترف يضطلع بأعباء عمله! بعد ذلك بسنوات حكى لصديقه بيتر بوكدانوفيتس ما يأتي:

(لا يختار المرء هذه الأشياء، ولكن ينظر إليها وهي تقبل نحوه، وعليه، حينئذ، أن يقوم بأفضل ما يعرف، ليحسن إدارتها).

ثلاثة عناوين حاسمة

تبرز في حقبة (فوكس) ثلاثة أفلام تعكس التوجه السينمائي الذي يميل إليه فورد: (الحصان الحديدي)، (ثلاثة رجال أشرار) و(أربعة أبناء)، (من أجل دافي براندن)، (بطل الحصان الحديدي)، فضلا عن أن فضاء السكك الحديدية يشكل، بالنسبة إلى فورد، فضاء مقدسا، رمزا للتقدم والوطنية الصادقة. فالفيلم الأخير يعرض لأفراد ذوي جنسيات مختلفة (إيرلانديين، إيطاليين، صينيين..) يعملون من أجل مد مسالك سكك حديدية عابرة للقارات، وهو ما يختزن خاصية رمزية (تعاون، أخوة، وحدة..). إنها القيم الإنسانية التي يدافع عنها فورد في مقابل أخرى، تجارية أو رأسمالية

يرزها، ويقوم دافي براندون بتشخيصها؛ يتعلق الأمر بتشخيص طقوسي مع الحضور الرمزي لإبراهيم لينكولن، الذي تم إهداء الفيلم له، والذي تحقق حلمه بمجتمع غير مقسم بعد الانتهاء من تشييد السكك الحديدية. لقد استطاع فورد داخل هذا الإطار السردى السينمائي أن يخلق عالما مفعما بالمرح والحيوية والحياة.

إن منبع الإلهام في (ثلاثة رجال أشرار) يكمن في عقيدة فورد، إحدى السمات الأكثر حضورا في إبداعه وهيمنة. في العمق، يبدو الفيلم دينيا بشكل واضح، فهو مليء بالمشاهد الطقوسية، وكذا قصته التي تحكي عن عصاة رجال أشرار يضحون بحيواتهم لينقذوا الشاين (هيروي) و(هيروانا) جورج أوبرين وأولف بوردن من شباك بعض الخارجين عن القانون، ليظفروا بالمحبة والغفران نتيجة صنيعهم هذا. سبق لفورد أن تطرق لهذه التيمة في فيلميه (رجال معلمون 1920) و(ثلاثة آباء 1948).

الأجواء التي تدور فيها أحداث (ثلاثة رجال أشرار) هي أجواء البحث عن الذهب في داكوتا عام 1877؛ ولكن، باستحضار تصميمات فورد الكلاسيكية المعتادة، يبدو البحث عن الذهب مرتبطا بالاستيطان وزراعة الأراضي. ويمضي الفيلم إلى ما ينبغي أن ينتهي إليه: هيروي، هيروانا وولدها الصغير يعيشون في أمن وطمأنينة بمزروعاتهم المحاطة بحقول القمح الشاسعة. أما بخصوص المتوالية الحركية الرئيسة في هذا الفيلم، فهي المرتبطة بمشهد احتلال الأراضي، وهو المشهد الأكثر حركية وتعقيدا واستثمارا

للتفاصيل الفنية الدقيقة. ومن أكثر هذه المشاهد تأثيراً (مشهد اصطدام العربات، وسقوط رضيع وارتطامه بمكابح الخيول...). ثم إن فكرة الولايات المتحدة باعتبارها بلد الفرص تحتل مكانة محورية في فيلم (أربعة أبناء)، الذي عد دليل نجاح باهر لمسيرة فورد السينمائية منذ (الحصان الحديدي). ويستثمر التفكك التراجيدي لأسرة، التيمة التي كان على فورد أن يعود إليها في أعمال رائدة مقبلة مثل: (كم كان أخضر سهلي 1914).

يدور فيلم (أربعة أبناء) حول أسرة ألمانية؛ الأم هي السيدة بيرنل (مارغريت مان) التي فقدت ثلاثة من أبنائها في الحرب العالمية الأولى، بينما ساعدها ابنها الرابع على الفرار من ألمانيا المنهكة بالحرب إلى أمريكا، بعدما هاجر إليها قبل الحرب، وحظي فيها بمستقبل زاهر!. وبالنظر إلى أسلوب فورد البصري، الموسوم في هذه التجربة باستخدام ديكورات مستوحاة من فيلم سابق لفريدريك ولهايم مورنو تحت عنوان (إصباح 1927)، فإن فيلم (أربعة أبناء) يعرض لأثر المخرجين الألمان على الإنتاج السينمائي المصنع في هوليدود.

آيرلاند الأم

أسهمت السنوات التي انتمى فيها فورد إلى (شركة فوكس السينمائية) في بلورة أسلوبه البصري الخاص من أجل اهتماماته الأخرى. آيرلاند؛ (لآير) التي يحلم بها، وتنعكس من خلال فيلمه الفولكلوري، المفعم بروح المرح وعذوبة الحكايات: (النفل المعاق 1926). وكذا عبر فيلم (منزل هاغمان

1928) الرحب الذي يلقي الضوء على أنماط من المشاكل الآيرلاندية. ويعرض فورد في (النفل المعاق) لقصة معروفة تخص أسرة آيرلاندية هاجرت إلى الولايات المتحدة، وهي لا تملك فلسا واحدا، لكنها تمكنت من كسب أموال طائلة بواسطة ورقة يانصيب. لقد حول فورد فيلمه هذا إلى خرافة حقيقية، يمجدها كثيرا من البلاد الأخرى بنفس الحماس: آيرلاند، الأم الوطن المحبوب، منظور إليه، بشكل عاطفي، باعتباره بلد العادات والتقاليد و(النبيل القسري!). وكذلك الولايات المتحدة باعتبارها بلد الفرص التي يسند المال فيها والشهرة المهاجرين العزل.

أما الوجه الآخر لآيرلاند فيظهر بشكل جلي في فيلمه (الإرث المأساوي)؛ بلد مهووس بالتنبؤات والأساطير المقدسة، يطفو على سطح نهر من الثلج. وعلى الرغم من أن الفيلم تم تصويره، بشكل كلي، داخل استوديو، فإن فورد قدم لنا صورا خالدة لشوارع ودروب مغطاة بالثلج، لمروج وحقول نائية حيث تنسج حكاية انتقام منعمة، موسومة بمنافذ هروب مسدودة وقصص حب مكدر... يشخص فكتور ماك لاغلين، في هذا الفيلم، دور مناضل إيرلاندي منفي يعود لأجل الانتقام من متعاون خان شقيقته. وهنا يضطلع فورد بتجسيد تيماته الخاصة التي هي بمنزلة مفاتيح لعالمه الفلمي: حبه للوطن، حبه للأسرة وأحزان المنفى. ومثله مثل (الأبناء الأربعة) يعكس فيلم (النفل المعاق) إلى أي حد تأثر فورد بالنبوغ الألماني في حقلي توزيع الإضاءة والإخراج السينمائي.

أصدقاء أمريكيون

من أجل تشييد ملحمة الأمريكية، تبنى فورد أسلوباً مختلفاً تماماً، مفعماً بالدفء الإنساني، وتسقط التفاصيل المعبرة، اعتماداً على التصوير في المشاهد الطبيعية، واستغلال نور الشمس. ولا يزال الفيلم الذي أنجزه مع شركة (فوكس) والمعنون بـ(زملاء فقط 1920). بمنزلة حكاية مذهلة، منعشة وحركية بشكل مدهش. ويمكن اعتبارها، بكل الأبعاد، محفزة الثلاثية التي أنجزها فورد خلال سنوات الثلاثينيات حول أجواء الريف في الشمال الأمريكي: (دكتور بال 1933)، (القاضي الكاهن 1934)، و(باخرة عند المنعطف 1935). إن الصديقين المشخصين لبطولة هذا الفيلم هما: شخصية بيم (وجسدها نجم الويسترن الشعبي باك جونز)، وشخصية بيل (التي جسدها جورج ستون). ومع ذلك، ظل فورد دائماً متفائلاً بخصوص الطبيعة البشرية، وقدرته على العيش بتناغم مع متناقضاته؛ حتى في المجتمعات الريفية التقليدية. إن الأحكام المسبقة الجاهزة دائماً تطفو على السطح عند أول مناسبة.

في فيلم (أصدقاء طيبون) يتحول المواطنون المحترمون، في مناسبتين اثنتين، إلى صعاليك طائشين يطلقون العنان لنزواتهم؛ فارة يطردون (بيم) من المدينة، وتارة أخرى يحاولون شنقه بعد اتهامه ظلماً بالهجوم على وكالة البريد، والسعي لاختلاس أموالها. هذا التعصب المتطرف يطال حتى الشباب في هذا المجتمع القروي، الذين يعتدون على (بيل) بالضرب

دائما لأنه غريب عن بلدتهم. بيد أن فوردينج دائما في فض النزاعات والتوترات محولا بيل إلى شخصية لنكولنية، تضع على كاهل رجالها أوزار المجتمع، وتحارب قوى التعصب والتطرف. يدعي بيل، مثلا، أنه المسؤول عن سرقة أموال مدرسة لكي يتمكن من إنقاذ المدرسة التي يحبها، مثلما ينقذ المدينة من الإفلاس بعد أن يضحي بنفسه من أجل أن يحول دون اختلاس أموال وكالة البريد. وعلى الرغم من اضطهاد أفراد المجتمع لبيم ورفضهم له ضمن حضيرتهم، لا يزال يعتقد في أنه جزء من المجتمع، ويخاطب اللصوص قائلا: (لن تتمكنوا من سرقة مدينتنا)!

والحق أن نبع إلهام فوردينج المفضل يكمن في الحكايات القصيرة التي ينبغ في إغناؤها، تطويرها وجعلها أكثر رحابة، أما عندما تسند إلى فوردينج نصوص مسرحية لتقديمها إلى الشاشة يجد صعوبة كبيرة في حل المشاكل المرتبطة بالحوار المسرحي الطويل حلا فنيا مقنعا. (إضاءة 1925) كان أحد هذه المشاريع المسرحية؛ الجزء الأول من الفيلم كان بمنزلة كوميديا شخصيات خالصة. مركزة على إضاءة شخصية بيل جونز، التي شخصها ببراعة (جاي هانت)، ويضطلع فيها بدور رجل يريد أن يكون أذكى من زوجته. بيد أن إيقاع الفيلم يضطرب في منتصفه، وبالضبط عندما يريد بعض المحتالين الهيمنة على إدارة فندق (إضاءة)، فيعرض علينا فوردينج مشهد محاكمة طويل، بطيء وممل. وهو نفس الإحساس الذي يراود المرء، وهو يشاهد بعض مواقف فيلم (صوتا، حصان وملك) الذي يستحضر

الجنوب في عهده الزاهر (البواخر التي تعبر نهر الميسيسيبي، زراعة القطن، والعبيد الذين يعزفون البانجو)؛ ولكن خلال نصف الساعة الأخيرة ينهار السرد الفيلمي بفعل سلسلة طويلة من الحوارات الشارحة ضمن مشاهد داخلية. وعلى الرغم من هذه الإخفاقات الجزئية، فإن أفلام فورد الصامته تعكس موهبته العبقرية.

الفصل الخامس

الكوميديا الصامتة

إحدى السمات الأكثر رواجاً في الحقول الفنية. وحتى عندما بدأت الأمور تسوء سياسياً واقتصادياً، لم يتخل الناس عن رغبتهم في مشاهدة الأفلام المرحية المسلية. وأدرك السينمائيون، منذ الوهلة الأولى، أن الفيلم الكوميدي بمنزلة تجارة مربحة، فأخذوا يفسحون المجال في وجه أسماء مثل: ماكس ليندر، وماك سينيت، وجون باني، وشارلي شابلن، ومايبل نورمان، وغيرهم كثير أقبلوا من عالم المسرح، والفرجات المختلفة إلى الحقل السينمائي ليزرعوا البسمة في شفاه العالمين.

إن أعظم فيلم في هذه المرحلة هو (مغامرات تيلي) الذي أخرجه ماك سينيت، واعتبر قمة ما بلغته السينما الكوميديّة، وختام حقبة إبداعية مديدة.

بسّمات في العتمة

بدأت البسمات، والقهقهات، والتعبيرات المبهجة تنتشر عبر العالم بمجرد ما استهل الكوميديون الأوائل أعمالهم السينمائية الخالدة، ابتداءً من فرنسا، مروراً بإيطاليا والولايات المتحدة.

والحق أنه منذ فيلم (مزحة البستاني 1895) للأخوين لوميير، والكوميديا تضطلع بدور مهم في تاريخ السينما. صحيح أن الأفلام الكوميديّة البدائية، التي لم تتجاوز الخمس دقائق، كانت في عمومها مجموعة من القفشات والاسكيتشات البسيطة التي أثار بعضها اهتمام الصحافة الفنية. بيد أن هذه الأفلام بدأت تبلغ طولاً معيناً، وأخذت الحركة الكوميديّة فيها

تبدو أكثر تعقيدا ودقة. كان الوضع، في السابق، يبدو مرحا جدا عندما يتقدم شخص ليزيح كرسيًا خاصا بشخص مقبل على الجلوس؛ صبي وقح يسخر من شخص محترم مثلا. ينهض هذا الأخير من سقطته ويلوح بيديه بعصبية كوميدية مبالغ فيها.

غير أنه، على الرغم من عرض أفلام (الموزيك هال) لبعض الفقرات الكوميدية أمام عدسات الكاميرا، وظهور بعض السمات الساخرة المبالغ فيها التي وسمت شخصيات أفلام ميليه الكوميدية، كان علينا أن ننتظر إلى حدود منتصف الحقبة الأولى من القرن العشرين، لنشهد الميلاد المنتظم لمن لقبوا (بالمهرجين) أو الممثلين الكوميين الذين يفجرون الضحك في شفاه الجماهير بواسطة علاقاتهم الملتبسة بالعالم، والظروف المحيطة بهم.

كان (ديد) Deed نموذجًا كوميدي ملفتًا؛ الأول ضمن جيل (البهلوانات) أو (المهرجين) الذين قلدوه، وعلى الرغم من أن الجمهور لم يكن يعرف أسماءهم، حظوا بترحيب كبير في كل بلد عرض أعمالهم. في فرنسا، مثلا، كان (ديد) هو (بوارو)، في إيطاليا (بيونسيلي)، وفي إسبانيا (سانشتس)...

عندما شعر (ديد) بالقلق جراء ظهور منافس له جديد انتقل إلى إيطاليا، واتخذ لنفسه اسما جديدا هناك هو كريتينيتي cretinetti. فأصبح معروفا في إسبانيا بتويريو Toribio، وفي إنجلترا بفولس هيد Foolshead، وفي روسيا بغلوبيشكين Glupishkin،..... ومن المحتمل أن تكون كثرة

هذه التسميات عمقت لدى ديد نوعاً من (انفصام الشخصية) الفني؛ فهو لم ينجح أبداً في بلوغ شخصية محددة مثل تلك التي حققها لندر أو الكوميديون الأمريكيون القدامى. كانت شخصيته تتحدد في مجموعة من السلوكيات البليدة غير القابلة للكبح، تنتهي دائماً بدمار مهول؛ مثل اللحظة التي أضرم النار في منزله بواسطة شمعة رأس السنة الميلادية، أو عندما قام بتدمير قاعة سينمائية على غير إرادة منه..!

اعتاد ديد أن يقود نفسه باستمرار، وأن يعرب عن إمكانياته الفنية قبل ظهور جورج ميليه؛ فهو يعتبر أول ممثل ومخرج كوميدي استثمار الإمكانات الكوميدية للكاميرا بأقل الصور، بتوقيفات الكاميرا، وبعض الخدع البدائية الأخرى.. إن موهبته كمخرج كانت كبيرة، بحيث جعلته يستمر في تقديم الأفلام على الرغم من تراجع شعبيته كنجم، بيد أنها لم تستمر إلى حين ظهور السينما الناطقة.

وكان ديد يملك وجهها كوميدياً بامتياز، وظهر تأثيره الكوميدي في جمهور المرحلة بشكل لا يقبل الجدل، وإن كانت أعماله في ميزان الذوق المعاصر تبدو ركيكة مملة، إذا ما قورنت بأعمال كل من لويد وليندر Linder.

إلا أن شركة باثي تعاقدت مع كوميديين آخرين بغرض تعويض ديد بعد رحيله إلى إيطاليا، كوميديين من أمثال شارل برانس في فرنسا، ووفيليس في إنجلترا، برينس في روسيا، موريتز في ألمانيا، سالوشيانو في إسبانيا،

تارتوفيني في إيطاليا.. وكعادة كثير من عباقرة السينما انتهى المطاف
 بديد، في سنوات عمره الأخيرة، حارسا ليليا لاستوديوهات باثي Pathé!
 طائفة أخرى من نجوم باثي تم استثمارها في عالم المنوعات، بمن فيهم الظاهرة
 دنانيم Dnanem الذي جابت شهرته الآفاق، فلم يحتاج إلى تغيير اسمه الحقيقي.
 وكذلك لويس جاك بوكو LouisjackBocco المعروف ببنار كافروش cavroche
 والذي كسب ثروة طائلة بفضل مظهره الكوميدي الكتيب، وحر كاته الملفتة،
 وأسلوبه العجيب في العبث بلسانه. وكذلك الحال مع روميو بوسيتي Bossete
 الذي استهمل مسيرته الكوميدية في حقل المنوعات، وهو لم يكمل العاشرة من
 عمره بعد، إذ إنه انخرط في باثي، باعتباره ممثلا كوميديا عام 1908، ولكنه أبان
 عن كفاءة مذهلة كمخرج ومنظم للعروض. وكان ينافس أشهر استوديوهات
 تلك الحقبة؛ استوديو نيزا Niza الكوميدي الجديد المتخصص في إنتاج البسمة
 على طول الساحل اللازدي، حيث الشواطئ، اليختات والمرافئ التي يرتادها
 الأثرياء مهيأة لاستقبال الضحك..! وكان من أبرز نجوم هذا الاستوديو المدعو
 سابلون Saplon، ومورتز الصغير، وهو مهرج ألماني قصير القامة متخصص في
 مرافقة الممثلة سرح دو هاميل المشهورة بروزالي.

ثمة وجود لنجوم آخرين تبنتهم شركة باثي مثل: كاز الييس، وليون
 دوراك، الذي أحرز مكانة كوميدية خاصة بشخصيته المتفردة (نيك وينتر
 Nick winter)؛ تحري هزلي يقدم، بشكل كاريكاتوري، المغامرات الشعبية
 لنيك كارتير؛ الكلب الإنجليزي الشهير.

والحق أن نجم نجوم شركة باثي السينمائية على وجه الإطلاق هو الكوميدي المعروف ماكس ليندر Max linder الذي يختلف كثيرا عن الآخرين؛ فنان أنيق، جميل وجذاب، يرتدي لباسا فريدا مثل متجول باريسى Boulevardier. إن النكهة الخاصة لأدائه الكوميدي تنبع من التوتر الحاصل بين أناقته الشخصية والوضعية العبيثة التي يجد نفسه منقادا إليها. وماكس ليندر هو المبتكر الأصل لما يسمى (بالغازز Gags) أو المواقف المضحكة، وذلك بفضل موهبته الخاصة القادرة على تنويع وتجديد اللحظات الكوميديّة البسيطة. مثل لحظة اغتسال، أو تغيير قفاز... وقد اغتنى فن الكوميديا بأصالة أفكاره وطرافتها، مثلما وضع لمعاصريه، بجلاء، حجم الإمكانيات المتاحة للكوميديا في علاقتها بالشاشة الفضية. ومن المؤلم حقا أن تتوقف مسيرة ماكس ليندر نتيجة انتحاره المباغت في أكتوبر من عام 1925، بعد مرض نفسي ألم به بسبب فشله المهني في الولايات المتحدة، وخوفه من فقدان الشعبية التي كان يتمتع بها.

أما في استوديوهات غومونت Gaumont انبثق الدافع الإبداعي الأساس من شخصية لويس فوياد، الذي لم يكن اكتشاف نقطة قوته بعد: السلسلات البوليسية. والحق أن أفلام غومونت الكوميديّة كانت أكثر غرابة من أفلام باثي، وذلك بسبب خدع الكاميرا الوفيرة وخيالها الجامح التي مهدت لتقديم أعمال ماك سينيت Senett، وأعمال غيره من السينمائيين السرياليين لسنوات العشرينيات. في كوميديات غومونت،

يمكن لعربات الأطفال المنطلقة أن تكمل دورة الأرض: تبدو صالونات أنيقة غاصة بالخيول والجمال.. صور أفلام أونسييم (إرنست بوربو Ernest Bourbon) تتميز بتكرار هذيانه وجنونه. ولا شك في أن (باريز النائمة 1923) لروني كلير René clair تم استلهامها من (أونسييم الساعاتي 1912)، حيث يظهر ضغط الزمن وتسارع أنشطة الحياة اليومية، بفعل اختراعات البطل بواسطة ساعة كهربائية، وذلك من أجل اختصار عشرين سنة متبقية على تسلمه إرثه المنتظر.

يبد أن ممثل غومونت الكوميدي الأكثر نجاحا في الفترة ما بين 1910 و1912 هو ليونس بيريت Léonce Perret، المعروف بليونس، والذي أصبح، مستقبلا، أحد مخرجي السينما الفرنسية الصامته الأكثر تميزا. لقد تم تقليد مختلف الأساليب المعتمدة في الفيلم الكوميدي الفرنسي عبر العالم، ورفع المهرجون الفرنسيون قضايا كثيرة في المحاكم الإيطالية، على وجه الخصوص، حيث كان منافس ديد القوي فيرديناند غيوم، الذي غير اسمه السينمائي من تونتوليني إلى كوسياتيللي، ينتقل من شركة إنتاج إلى أخرى باحثا عن أفضل أجر. كان تونتوليني رجلا قصيرا، بوجه مرح ذي ملامح أقرب إلى البله. وقد أسهم ازدهار السينما الكوميديا في شمال الولايات المتحدة منذ 1912 بفضل مجهودات كل من كيستون Keystone في بروز نجمين فرنسيين اشتغلا بالكوميديا الإيطالية هما: (توتو) إميل فاردان Emile Vardannes و(رويني) مارسيل فابري Marcel Fabré .

وإذا كانت بعض الأقطار، مثل ألمانيا، أقدمت على تقليد الأسلوب الكوميدي اللاتيني، فإن أقطارا أخرى مثل روسيا فضلت أن تستورد كوميديها من بلدان أخرى. فمن ممثليها المفضلين (أنتوشا) وهو بولوني الأصل. أما الممثلون الروس الوحيدون في حقل الكوميديا خلال هذه الفترة فهما: فلاديمير أفديف Avdeyev، المعروف بمحاكاة شخصية برجوازي كبير ضخم اسمه دجادجا بود Djadja Pud، وباتريك نيروف P. Nirov الذي ابتكر شخصية روسية قحة ميتجوخا Mitjukha؛ فلاح شاب محاصر ومرعوب من تقاليد مدينة كبيرة وجنباياتها.

أما الولايات المتحدة الأمريكية وبريطانيا فقد عرفتا تأخرا كبيرا، مقارنة ببلدان القارة الأوروبية، بخصوص إنتاج الأفلام الكوميديية خلال السنوات الأولى للقرن الماضي. وهو ما يبدو أمرا غريبا بالنظر إلى التقاليد الفنية التي عرفها هذان البلدان، خاصة ما تعلق منها بإنتاج المنوعات المعروفة بـ(الفودفيل Vaudeville) أو المسرح الهزلي. صحيح أن بعض الكوميديين الكبار لهذه الحقبة سمحوا بتصوير عروض المنوعات التي يقدمونها، لكن السلسلة الكوميديية الوحيدة ذات الأهمية، التي أنتجت في إنجلترا قبل الحرب العالمية الثانية، كانت تلك التي قدمها فريد إيفانس Fred Evans في دور (بيمبل Pimple)؛ يمتلك إيفانس وجهها غريبا، وأسلوب أداء مثير للضحك. يميل دائما إلى معالجة نفس الموضوعات، ويجد متعة كبيرة في تقمص (دور الأنثى Pimple).

قليلة هي الأفلام الكوميدية الأمريكية التي تعود إلى الحقبة الأولى من القرن الحالي، إذ كان علينا أن ننتظر حتى عام 1910 لتبدأ شركات الإنتاج الأمريكية في تجريب شخصيات كوميدية شبيهة بمشيلاتها الأوروبية. في نفس السنة أطلق كل من أمريكان موتوسكوب وبيوغراف سلسلة كوميدية لشخصيتين كوميديتين: الأولى أطلق عليها اسم جونيسي Jonesy، والثانية عرفت بمومبتوس Mumptious ؛ رجل ضئيل، سمين وأنيق. وهي اللحظة التي سوف تكشف فيها (شركة الفيتاغراف) رائد نجوم الكوميديا الأمريكية جون باني John Bunny. وكان باني حقق نجاحا ملحوظا في عالمي المسرح والأعمال، وأبان عن فراسة وذكاء كبيرين. وقد أحسن التخمين بخصوص مستقبل الصور المتحركة. لقد واجه باني صعوبات كبيرة في بداية مشواره السينمائي، وخاصة في محاولته إقناع (شركة الفيتاغراف) بموهبته الفذة، ولكن، ما أن سنحت له الفرصة حتى أصبح، في غضون أشهر قليلة، نجم شباك التذاكر بامتياز، محققا للفيتاغراف مداخيل معتبرة!

كان باني رجلا سمينا مفعما بالمرح، ذي وجه كوميدي جذاب. يبدو أكبر من سنه الحقيقي (لم يكن تجاوز السادسة والأربعين من عمره عندما صور أول أفلامه الكوميدية مع الفيتاغراف، وذلك قبل رحيله بخمس سنوات). توفي باني عام 1915، في عقده الخامس، وفي قمة عطائه الفني. وكانت تشاركه البطولة الممثلة فلورا فينش Flora Finch التي

أتقنت دور المرأة معكزة المزاج، التي دائما ما تفسد أمنياتها، وأجواء علاقاتها العاطفية والإنسانية. ولقد بدا واضحا أن شعبية باني أسهمت في فتح الأسواق الأوروبية في وجه الفيلم الكوميدي الأمريكي.

أما في روسيا، حيث أصبح باني يعرف باسم بوكسون Poxon، فقد كان محبوبا من قبل الجمهور لدرجة فكر عندها أحد الكوميديين الروس المشهورين، وهو فلاديمير زيموفو Zimouvoi، أن يتقمص شخصيته بعد موته، وهي ذات الفكرة التي راودت في أمريكا شقيق باني، نفسه، الذي كان يشبهه تماما، لكن ثبت عجز الجميع عن تعويض هذا المهرج السمين المرح، المحبوب من قبل آلاف المشاهدين في العالم.

إن نجاح أعمال جون باني بعث الثقة في نفوس منتجي الأفلام الكوميديّة الأمريكيّة، فشرعوا منذ 1910 في فتح الأبواب أمام نجوم الكوميديا الذين تناسلوا بشكل مذهل. وعرفت شركة الفيتاغراف نجاحات معتبرة استنادا إلى نمط من (الكوميديا الأسرية) على نحو ما نجد في سلسلتها المشهورة (السيد والسيد دريو Draw)، وفي الأفلام القصيرة التي قدمها الكوميدي المحبوب بيلي كيرك Billy Quirk، وهو مهرج إنجليزي ينتمي إلى فرقة فريد كارنو Fred Karno المعروفة. وكذلك فعلت شركة أسيناي Assanay التي أنتجت سلسلة من الأفلام الكوميديّة، و خلقت شخصيات أضفت سمات كاريكاتورية على حياة الناس في الغرب الأمريكي (المتوحش). ولكن هذه الشركة سوف

تحقق نجاحا كوميديا منقطع النظير، خلال عام 1915، وبالضبط عندما تمكنت من انتزاع العبقرى شارلى شابلن من شركة كىستون Keystone لمالكها ماك سينيت.

لقد مثلت الكوميدى ونجومها ذخيرة فعالة خلال المعارك الاقتصادية الضارية التى عرفتها صناعة السينما المحررة سنوات قبل الحرب العالمية الأولى، ولذلك اعتبر الفيلم الكوميدى الجنس الفلمى الأكثر أهمية فى السينما الأمريكية الصامتة. مثلما انتزع مكانته كفن شعبى، وتعبير بلاغى عن الحمق الجماعى الذى ستكون نتيجته نشوب الحرب العالمية الأولى.

سيرة ذاتية

خالد أقلعي

- من مواليد مدينة تطوان عام 1965.
- كاتب وسينمائي مغربي.
- حاصل على الدكتوراه في الآداب من جامع عبد المالك السعدي بتطوان 2005.
- عضو اتحاد كتاب المغرب منذ 1996.
- عضو المكتب الإداري لجمعية أصدقاء السينما بتطوان.
- عضو الكتابة الدائمة لمهرجان تطوان الدولي لسينما بلدان البحر الأبيض المتوسط.
- عضو تحرير مجلة (وشمة) السينمائية الدولية.
- نشر العديد من القصص الشخصية والمترجمة، ومقالات سينمائية وأدبية وفنية في عديد من المنابر الثقافية والإعلامية المغربية والعربية.
- شارك في العديد من التظاهرات والملتقيات الثقافية والندوات الأدبية والفنية.

من مؤلفاته

- دوائر مغلقة، قصص، منشورات جائزة اتحاد كتاب المغرب، الرباط 1994.
- أطيايف البيت القديم، رواية، منشورات مكتبة سلمى الثقافية، تطوان 2007.
- المبدع المتعدد، منشورات تطوان أسمير، تطوان 2009.
- وجدان وأشلاء دمي، قصص، سندباد للنشر والإعلام، القاهرة، 2010.
- النقد والإبداع والواقع... نموذج سيد البحراوي، دراسة، م ج، دار العين، القاهرة، 2010.
- اتحاد كتاب المغرب، خمسون سنة من الحضور المتجدد، م ج، منشورات عكاظ، 2012.

العربية